ISSN 0130-6405

3 ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО 3 88

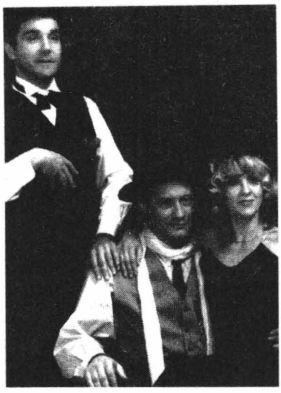
«Ретро втроем»

О фильме Петра Тодоровского читайте в рубрике «Здесь и теперь»

Фото И.Гневашева

❑**«ЛЮБОВЬ ВТРОЕМ»: ЦЕЛОМУДРИЕ ПРОТИВ АДЮЛЬТЕРА** КИНОВЕДЫ ЕЩЕ ПОТОПЧУТСЯ НА МОИХ КОСТОЧКАХ. *ПЕТР ТОДОРОВСКИЙ* ❑**БРАНАХ — ИНИЦИАТОР ШЕКСПИРОВСКОГО БУМА** ОПРЕДЕЛЕННО, ТЕНЬ ВИЛЬЯМА ЕГО УСЫНОВИЛА. *ИРИНА РУБАНОВА* ❑**ТЕЛЕВИДЕНИЕ В НОЧЬ НОВОГОДНЕГО БДЕНИЯ** ...НА ГРОБ НТВ МОЖНО УКЛАДЫВАТЬ ОХАПКИ ЦВЕТОВ, КОМУ НЕ ЖАЛКО. *ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ* ❑**ОПЫТ НЕТРАДИЦИОННОГО ПРОЧТЕНИЯ** Я СКАЗАЛ ЧАПЛИНУ, ЧТО Я НЕ ТАКОЙ СИЛЬНЫЙ МАРКСИСТ, ЧТОБЫ СОВЕТОВАТЬ ЕМУ. *ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ* ❑**ФРАГМЕНТЫ ИСТОРИИ ПРИ ВСПЫШКАХ СЕНСАЦИИ** ...ПО-ПРЕЖНЕМУ СЕНСАЦИЯ ТРЕБУЕТ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЙ, ПОДВИГОВ И ЛЕГЕНД... *МАЙЯ ТУРОВСКАЯ* ❑**«ВЗГЛЯД»: СТАЛЬ НОРМАЛЬНОГО ПРАГМАТИЗМА** ...ПРОЛИТАЯ НА ПОЛ ВОДА ТЕЧЕТ САМЫМ УДОБНЫМ ДЛЯ НЕЕ ПУТЕМ... *ДМИТРИЙ БЫКОВ* ❑**«ГАМЛЕТ»: СТРАСТИ ПО АНДРЕЮ** ...НАСТОЯЩАЯ ТРАГЕДИЯ ГАМЛЕТА СОСТОИТ В ТОМ, ЧТО ОН ВСЕ-ТАКИ СТАЛ ПОШЛЯКОМ... *АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ*

СОДЕРЖАНИЕ



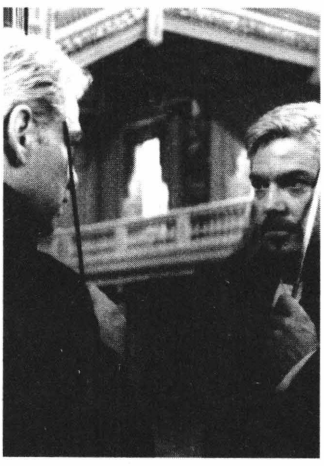
ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ПЕТР ТОДОРОВСКИЙ
«Я понимал, что надо делать свое кино»
Беседу ведет Елена Стишова

11
ЕЛЕНА ЯКОВЛЕВА
«Любовный треугольник существует всегда и везде»

13
СЕРГЕЙ МАКОВЕЦКИЙ
«Пересматривание — не творческий процесс»

15
«Третья Мещанская»: отклики прессы



РЕПЕРТУАР

19
ИРИНА РУБАНОВА
Под сенью Вильяма в снегу

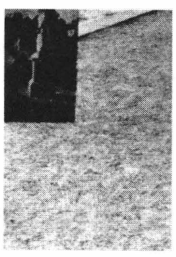
24
ЛЕОНИД АЛЕКСАНДРОВСКИЙ
«Hamlet, speak no more!..»

30
Л МАСЛОВА
Не уезжай, немой голубчик!

31
В НОВОДВОРСКАЯ
Сделка со злом

36
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
В поисках своего лица

39
Н СИРИВЛЯ
Время разрушать



КОММЕНТАРИИ

43
ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ
Письмо третье

46
БОРИС ПАРАМОНОВ
Встреча в Раю

49
МИХАИЛ РЫКЛИН
Немая граница

ИМЕНА

53
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Судьба девочки в Голливуде

И М Е Н А

59
М ТУРОВСКАЯ
«Волга-Волга» и ее время

64
К ПОТЕХИН
Игрок на чужом поле

68
ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ
Описание встречи с Чарли Чаплином

73
ЮРИЙ СААКОВ
Компромат на Кнейшица

Р А З Б О Р Ы

79
М ТУРОВСКАЯ
Анатомия сенсации
Принцесса и СМИ

92
ЕЛЕНА РИЗАЕВА
До и после «Взгляда»

96
ДМИТРИЙ БЫКОВ
«Взгляд» и Нечто

104
В ГОЛОВАНОВ — А ТАТАРСКИЙ
Цветение авторства и увядание профессионализма

109
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Похвальное слово ретро

П У Б Л И К А Ц И И

113
О.СУРКОВА
«Гамлет» Андрея Тарковского

126
ДАНИЕЛЬ ТОСКАН ДЮ ПЛАНТЬЕ
Против течения

Ч Т Е Н И Е

135
ЭДУАРД ВОЛОДАРСКИЙ
Храм на крови

150
МАЙКЛ КОРДА
Ослепительная жизнь

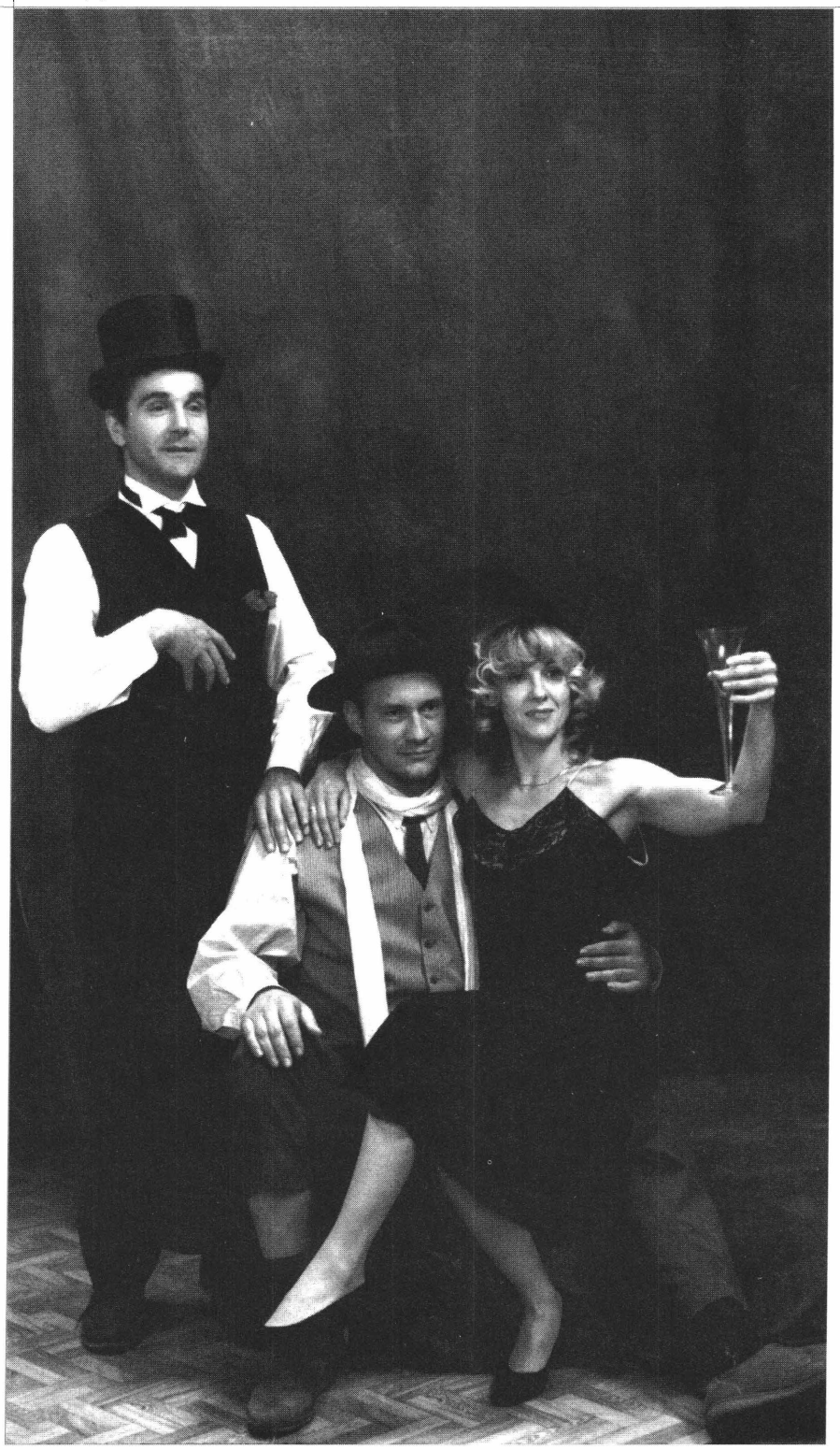
« К Р У Г Л Ы Й С Т О Л »

162
Конец века — конец чернухи?

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



«Ретро втроем»
Сергей — С.Маковецкий,
Костя — Е.Сидихин,
Рита — Е Яковлева

ПЕТР ТОДОРОВСКИЙ:

«Я понимал, что надо делать свое кино»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА СТИШОВА

О том, что есть идея сделать римейк «Третьей Мещанской», я узнала года два назад от ее автора — продюсера Миры Тодоровской. Не надо было гадать, кому будет предложена постановка. Кому же еще, если не Петру Ефимовичу Тодоровскому. Правда, смелая эта идея в тот момент рисовалась в туманной дали. Не было ни сценария, ни денег. Далее, как в кино, следует «зтм» (затемнение) — и прошлой осенью я узнаю, что Тодоровский снимает на «Мосфильме» фильм под прозрачным псевдонимом «Ретро втроем». Напрашиваюсь на репортаж. Увы! Фильм уже отснят и смонтирован. Остался последний процесс — озвучание, и продюсер с режиссером рыщут по частным собраниям в поисках записей эстрадной музыки конца 20-х годов. На интервью Петр Ефимович все-таки согласился и, когда я появилась на студии, сделал мне сюрприз — показал материал фильма. Разумеется, с согласия продюсера. Так что беседа наша, в которой участвовала и Мира Тодоровская, тоже была своего рода ретроспекцией. Кино уже состоялось. Но еще не отгорели страсти, всегда сопутствующие такому делу, как рождение фильма.

Елена Стишова. Два года назад мы остановились на том, что ты собиралась устроить конкурс сценаристов на лучшую заявку современной версии «Третьей Мещанской».

Мира Тодоровская. Я пыталась это сделать, пригласила известных сценаристов. И все отказались.

Е.Стишова. И как мотивировали?

М.Тодоровская. Что ничего интересного не могут придумать. Что это, мол, такая история... Понимаешь, фильм-то Абрама Роома и Виктора Шкловского — гениальный... Очень трудно было написать сценарий.

Е.Стишова. И в результате?

М.Тодоровская. В результате написали Петр Тодоровский и Тимур Сулейменов. Есть пара эпизодов, мною придуманных.

Е.Стишова. И все-таки, хотя дело и прошлое, каков был импульс этого замысла?

М.Тодоровская. Мне очень нравится картина. Совершенно необычный сюжет. Обычные «треугольники» совсем другие. В финале они разрешаются, как правило, хэппи эндом. Тут же ничего подобного не происходит. Финал открытый. Это во-первых. Во-вторых, я чисто продюсерски видела, что тут может быть коммерческий успех. В свое время Петр Ефимович из «Интердевочки» сделал коммерческую картину.

Е.Стишова. Но ведь, насколько я знаю, режиссер сначала не хотел и говорить о римейке?

М.Тодоровская. Не хотел. И мы подали в Госкино его сценарий «Провокация». «Провокацию» зарубили. И тогда мы подали римейк. Его приняли на «ура», и режиссеру ничего не оставалось, как начать снимать.
Е.Стишова. А упирался он из каких соображений?
М.Тодоровская. Говорил, что это не его материал. Что его не волнует «любовь втроем».
Е.Стишова. Логично. Поэтому роомовская «любовь втроем», одиозная и скандальная в свое время, превратилась у него в любовный треугольник, печальный и нежный. Целомудрие художника восстало против адюльтера.
М.Тодоровская. Вот именно. Ты помнишь Лену Яковлеву — «интердевочку»? Какая она была чистая и невинная?
Е.Стишова. Ну, а как же.
М.Тодоровская. И наша героиня Рита — такая же.
Е.Стишова. Да они все трое — и Рита, и Костя, и Сергей — чистые и невинные.
М.Тодоровская. Я думаю, в этом есть свой смысл. Никакой пошлости.

В монтажную входит Тодоровский Петр Ефимович.

Е.Стишова. Петр Ефимович, вопрос на засыпку: почему ты так сопротивлялся этому замыслу?
П.Тодоровский. Я думаю, что делать римейк по классике — очень опасная и неблагодарная задача. Кроме того, у меня есть свой сценарий, который я хотел снимать, но жюри Госкино его отклонило. Продюсер же сильно нажимал на римейк...
Е.Стишова. ...и выбора у тебя не было. Ужасный мир капитализма — он всегда насилует художника.
П.Тодоровский. Я понимал, что это хорошая история. Сама по себе она замечательная. Но страшно было начинать работу, равняясь на классика. Ведь это фильм, который по сей день помнят и знают в киномире. Мы были в Стамбуле на международном кинофестивале и познакомились с одним шведским киноведом-бергманистом. Когда тот меня спросил, что я собираюсь снимать, и я, вспомнив принятое за границей название картины Роома, произнес слово «bed», он тут же с восторгом выпалил: «And sofa?»
Е.Стишова. Мировое киноведение числит «Третью Мещанскую» среди шедевров всех времен и народов.
П.Тодоровский. В том-то и проблема. Усилия были приложены колоссальные, чтобы выйти из этой ситуации с честью. Конечно, хотелось схватить дух картины Шкловского — Роома и вместе с тем снять современную историю, окунуть героев в окружающую жизнь, помимо интимной. Поэтому появилась и соседка-карлица, и продавщица из коммерческого ларька. Но сюжет оригинала мы старались сохранить целиком.

Я смотрел у Роома, как очень просто и грубо — будем называть вещи своими именами — происходит грехопадение героев. Вот он прокатил ее на самолете над Москвой, повел в кино. Потом он лежит, уткнувшись в подушку, она сидит. Идет титр: «Что я наделала?» Мне кажется, что все-таки друг, товарищ, которого приютили, приняли, оставили жить, если уж он влюбился в жену друга, должен с огромным трудом перешагивать запретную черту. Я пытался обойти эротические моменты...
Е.Стишова. Это тебе вполне удалось. *(Общий смех.)*
М.Тодоровская. Картину будут смотреть не только киноведы. Основная масса зрителей не знает «Третью Мещанскую». Мы же не могли ориентироваться только на знатоков — лишь бы они не придирались.
П.Тодоровский. Киноведы еще потопчутся на моих косточках.
Е.Стишова. Не без этого. Я сейчас же и начну. В титрах будет отсылка к оригиналу?
М.Тодоровская. Я настаиваю, чтобы в титрах было посвящение картине Роома. Она вышла на экраны в 1927 году — семьдесят лет назад.
П.Тодоровский. Я отношусь к этой идее крайне отрицательно. Это претензия, которая может еще больше усилить раздражение.
Е.Стишова. Куда деваться: все знают или узна́ют, по крайней мере, в этой стране, что «Ретро втроем» — римейк «Третьей Мещанской».

М.Тодоровская. И вообще сюжет соблюден от и до.

Е.Стишова. Включая беременность и отказ от аборта.

П.Тодоровский. Я думаю, никакого посвящения делать не нужно. Мало ли в мире картин про «любовь втроем»!

М.Тодоровская. Это все были другие истории. Тут история особая.

Е.Стишова. Сюжет Шкловского — Роома весь завязан на время. А ваша история скорее вечная, вневременная.

П.Тодоровский. Потому что мы снимали все-таки про любовь...

Е.Стишова. ...а Роом — про адюльтер. В «Третьей Мещанской» совсем другой замес. Скорее идеологический, чем лирический. Герои — мужики бывалые, крутые, за плечами у них — боевое р-р-революционное прошлое. Героиня же, Людмила, пусть вы и говорите, что она выбирает между двоими, выбирает не мужчину, а мораль. Новая революционная мораль и свободная любовь ей, как оказалось, не по плечу.

В вашем римейке социальной подоплеки характеров и отношений нет вовсе. Это тонко рассказанная история погружения в любовь, а фирменный жанризм Тодоровского придает рассказу терпкость. Кстати, мне очень нравится финал. Вы говорите, что финал не найден.

П.Тодоровский. Там будет стоп-кадр, потом плач новорожденного, и оба героя уходят в затемнение. В нашей истории мы не ставим точку. У Роома другой финал. Героиня сбегает из абортария, спасает ребенка, и поезд увозит ее в будущее. А двое ее мужей возвращаются на свою Третью Мещанскую и собираются чай с вареньем пить. Мы поняли, что нам такое совершенно не нужно. Пускай сами разберутся, как им дальше жить.

Е.Стишова. Главная фигура вашего фильма — женщина, не двое ее мужчин.

П.Тодоровский. Да, она — стержень.

Е.Стишова. И у Роома Людмила — смысловой центр картины, но сама картина — мужская, а ваша — женская.

М.Тодоровская. Еще одна Петина женская история.

Е.Стишова. Тодоровский-старший — он, конечно, любитель женщин. И очень целомудренный художник. Но критиков, я думаю, будет волновать совсем иное. Они непременно станут сравнивать римейк с оригиналом...

П.Тодоровский *(в сторону продюсера).* Если не объявлять картину римейком, не делать посвящения...

Е.Стишова. Шила в мешке не утаишь — во-первых. А во-вторых, в нашем коллективном сознании «переделывание» уже известного сюжета, то есть римейк — операция прежде всего идеологическая. У нас не сложилась традиция римейка в том смысле слова, который принят в киномире: нашим коньком были идеологически окрашенные версии одного сюжета, возникавшие чаще всего как прямой социальный заказ. Есть три киноверсии романа «Как закалялась сталь» — Марка Донского, Алова с Наумовым и Николая Мащенко. И три киноверсии горьковской «Матери» — классическая пудовкинская, Донского и новейшая панфиловская. Никто ни в шутку, ни всерьез не называл эти фильмы римейками...

М.Тодоровская. Новая экранизация — это все-таки не римейк.

Е.Стишова. Тут можно поспорить. Но о другом — о силе традиции. Уже в перестроечные времена, когда появилось несколько картин, декларативно объявивших себя римейками — например, «Трактористы-2» братьев Алейниковых, — они не скрывали полемичности по отношению к оригиналу. Цель-то все едино была идеологическая. По контрасту мне вдруг вспомнилась старая мелодрама «И дождь смывает все следы», изумившая меня тем, что авторы представляли ее как римейк пушкинской «Метели». Надо было очень пристально приглядываться, чтобы найти в сюжете какое-то сходство с пушкинским. Тем не менее для создателей почему-то было важно ощущать себя в тени гения.

М.Тодоровская. И для меня как для продюсера очень важно, чтобы это был именно римейк! И пусть смотрят и сравнивают.

Е.Стишова. Когда вы думали над концепцией, стоял ли перед вами вопрос, в каких отношениях вы будете с оригиналом? В диалогических? В конфликтных? В полюбовных? Или в нейтральных?

П.Тодоровский. Ты же знаешь, я всегда следую интуиции. Не могу объяснить, почему я делаю так или иначе, но я знаю, что так и только так я могу снимать. Эту картину я снимал без особой оглядки на оригинал.

Е.Стишова. Не смотрел «Третью Мещанскую» каждый день?

М.Тодоровская. Зато я смотрела.

П.Тодоровский. Я понимал, что надо делать свое кино, иначе я просто погибну. И думал я не о диалоге с Абрамом Роомом — я отрабатывал, сцена за сценой, мучительную историю сближения двоих, Риты и Сергея. Мы иначе решаем ту часть сюжета, когда муж уезжает в командировку и влюбленные остаются вдвоем. Как они живут вместе, остается за кадром, в кадре же титр, как в немом кино: «Время летит быстро». Зато подробно показано смятение Сергея. Как он боится войти в квартиру, то во дворе сидит, то на лестнице, а Рита подходит к окну... Нет, никакого диалога с «Третьей Мещанской» у меня не было.

М.Тодоровская. Я не согласна. На сценарной стадии мы много воевали с «Третьей Мещанской». Картина нас держала, мы боялись, как бы не отступить в сторону. В какой-то момент мы поняли, что надо освободиться от ее власти. Иначе ничего не получится.

«Третья Мещанская». Владимир — В.Фогель, Николай — Н.Баталов

Е.Стишова. Вы не интересовались римейком как специфическим кинофеноменом?

М.Тодоровская. Римейк — чисто американская идея. В Европе римейк почти не снимают.

П.Тодоровский. Видимо, дефицит на хорошие сюжеты натолкнул американцев на мысль использовать их еще раз. Взяли годаровский сюжет «На последнем дыхании» и сняли свою версию с Ричардом Гиром. Песню испортили, зато присвоили гениальную историю. В Голливуде ценят хорошие истории.

М.Тодоровская. И не только. Голливуд своих зрителей приучил к своим звездам. И к своим ситуациям. И они не хотят отпускать своих зрителей. Они хотят расширять свой рынок. Поэтому берутся европейские истории и снимаются на американском материале с американскими актерами...

П.Тодоровский. ...и с учетом, что американский зритель совсем плохо или вообще не знает европейское кино.

М.Тодоровская. Римейк — чистой воды коммерция. И для меня эта идея была коммерцией. Я понимала, что если мы будем делать не просто «любовь втроем», а римейк знаменитой «Третьей Мещанской», то это даст нам дополнительные очки. Может быть, картиной заинтересуются кинофестивали.

П.Тодоровский. Кто знает? Жизнь, она покажет...

Е.Стишова. И все же по материалу видно, что поэтика оригинала резонирует здесь не случайно, а осмысленно. Ты утверждаешь, что отказываешься от диалога с оригиналом, а в тексте фильма споришь с ним. К примеру, твой Сергей, в отличие от героя Фогеля, прямо говорит Косте, что влюблен в его жену. То есть поступает ровно наоборот.

П.Тодоровский. Я и говорю, что делаю свой фильм. В русле своих представлений о «треугольнике».

Е.Стишова. Роомовский крыжовник у тебя превратился в красную смородину. Знаменитые мужские штаны на ширме — этот фирменный знак ты тоже использовал, только мизансцену изменил. Так что отсылок к оригиналу не-

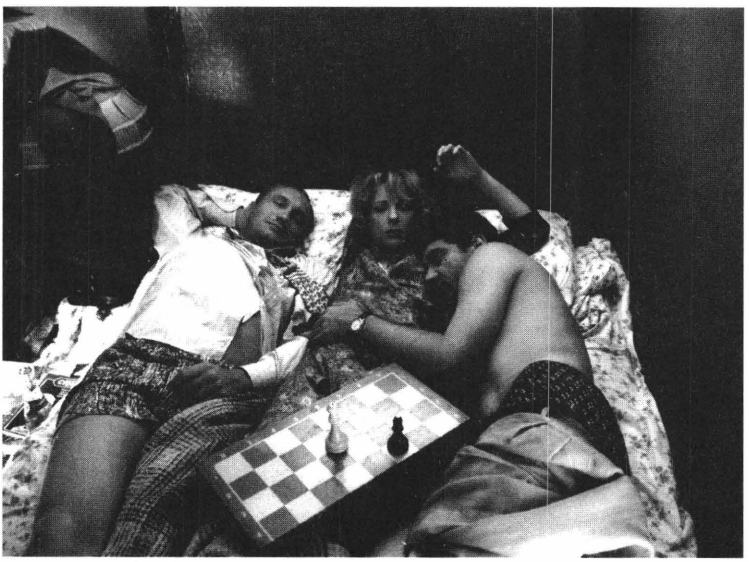
мало. Не говоря о стилизованных под немое кино титрах, разбросанных по всей картине. Честно говоря, я все время ждала, что в финале ты повторишь знаменитый крупный план героини в черной кожаной шляпке и со слезой на щеке.

М.Тодоровская. Мы хотели это сделать, но художница подвела, не сделала Лене Яковлевой такую шляпку. Очень хотелось и кошечку взять из роомовской картины.

П.Тодоровский. Ты смотрела, по сути, глухой материал. Масса условного текста. Многое будем менять, уточнять при озвучании. Мы пробуем до минимума свести диалоги и тем самым немножко приблизиться к немому кино. В картине будут еще кое-какие элементы стилизации, но дозированные. Все-таки мы рассказываем современную историю. Реалии сегодняшней жизни у нас присутствуют, хотя и не слишком густо. Когда положим изображение на музыку, забытую музыку, современную картине Роома, это, надеюсь, даст ей тот аромат, которого мы добиваемся. Чтобы, как поется в старом романсе, было «все, как было, и все не так».

Е.Стишова. Пока что я услышала песню, которую написали вы, маэстро, не отпирайтесь.

П.Тодоровский. Да, не отпираюсь. Но песня — капля в море. Вся картина должна быть пронизана ретромузыкой — музыка поддержит эмоционально-чувственный ряд картины.



«Ретро втроем»

Е.Стишова. Сейчас, без музыкального прикрытия, отчетливо видно, как последовательно режиссер снижает сексуальную температуру действия. При поддержке актеров, разумеется.

М.Тодоровская. Очень смешная Лена Яковлева. Согласись, что смешная наша героиня?

Е.Стишова. Яковлева — да. В последних ролях эксцентризм выходит у нее на первый план.

П.Тодоровский. Да-да-да. Лена становится острохарактерной актрисой. Она тянула на еще более открытый вариант, ее сдерживать приходилось. Вообще подбор актеров шел не просто. В том, что Лена сыграет, сомнений не было. Но мы какое-то время думали, что нам нужна на эту роль красотка, похожая на Людмилу Семенову, такая бабец. Потом поняли: героиня должна быть самая нормальная женщина. Не выдающаяся. Но сыграть ее должна выдающаяся актриса.

С Маковецким никаких проблем не было. Я сразу понял, что именно он сделает то, что надо, и сразу послал ему сценарий. Сложнее было с выбором актера на роль Кости. Давило обаяние Николая Баталова. Для актеров такого масштаба режиссура не имеет решающего значения. Чего стоит одна его улыбка! Мы немножко другого героя делали, не такого, как Баталов у Роома. Евгений Сидихин сыграл, мне кажется, очень точно — добродушного, может быть, не очень далекого, но очень влюбленного в свою жену мужа...

Е.Стишова. Мягкие комедийные краски у брутального Сидихина — это неожиданно и очень ему идет.

П.Тодоровский. Когда я решил его пригласить, увидел его в какой-то картине — он весь в крови, весь в пистолетах! А я ему: мол, есть шанс Дымова чеховского сыграть...

Е.Стишова. Потрясающе! Снимал римейк Абрама Роома, а «подкладывал» Чехова!

П.Тодоровский. Это я так Женю уговаривал. Видел тебя, говорю, ты играешь таких мощных киллеров в кожаных штанах, а попробуй сыграть доброго, нежного, влюбленного героя. И уговорил. Он мне очень понравился. У него очень хорошая улыбка, и по жизни он такой мягкий. Вот, думаю, мне такой и нужен.

Е.Стишова. Ваши герои-соперники — в прошлом актеры, сменившие профессию, потому что в наши времена она не кормит. Если ты не крутишься в шоубизнесе. А не было мысли социальный фон картины сделать острее?

П.Тодоровский. Я снял подряд две социальные картины — «Анкор...» и «Чудную игру». Захотелось снять фильм про любовь в чистом виде.

М.Тодоровская. Все-таки жанр картины — комедийная мелодрама.

П.Тодоровский. Но далеко не комедия. Пусть не глубоко, но время, наше время, мне кажется, в фильме ощущается. В первом варианте сценария герои наши вообще были из лимитчиков, потом мы от этого отказались. Ну, а Сергей — он ведь просто безработный, афиши клеит. Если бы не встретил Костю, старого приятеля, на лавочке ночевал бы...

Е.Стишова. Понимаешь, наверно, love story так захватывает, что социалка уходит на задний план. Хотя начинается картина эпизодом то ли перестрелки, то ли чуть ли не бомбежки. Дело, видимо, в том, что обстоятельства времени — всего лишь рама для истории любви. Лирическое оказывается сильнее драматического.

П.Тодоровский. Какие-то мотивы надо было выписать более детально, я это чувствую, но спешка была бешеная, сняли картину за пять месяцев, включая подготовительный период, денег было в обрез.

Е.Стишова. Устал?

П.Тодоровский. Когда я работаю, я не чувствую усталости. Чувствую, что живой, что кому-то нужен. Я тебе серьезно говорю. И с удовольствием снял хотя бы еще одну картину. После этой.

«Третья Мещанская».
Людмила — Л.Семенова

ЕЛЕНА ЯКОВЛЕВА:

«Любовный треугольник существует всегда и везде»

«Искусство кино». Усложнялась ли ваша актерская задача в фильме «Ретро втроем» тем обстоятельством, что это римейк знаменитой «Третьей Мещанской»?

Елена Яковлева. Мне кажется, что римейк — довольно расплывчатое понятие. Есть история Золушки, написанная Шарлем Перро, но до этой сказки были еще десятки сказок с аналогичным сюжетом. Для меня римейк — это ситуация, перенесенная из одного времени в другое. Но сама ситуация — из тех, что существуют везде и всегда. Если мою мысль довести до упора, то получится, что и наша жизнь — римейк. Поэтому я не думаю, что надо к этому жанру относиться как-то особенно.

Ведь как получается: Петр Ефимович Тодоровский «Интердевочку» снял раньше, чем вышла голливудская «Красотка». А ведь и «Красотку» можно воспринять как реминисценцию «Интердевочки». Но и до «Красотки» было четыре или пять картин с похожим сюжетом. А прозвучала почему-то одна «Красотка». Или «Основной инстинкт» Пауля Верхувена — до и после этого фильма точно такую же ситуацию снимали по крайней мере три голливудских режиссера. Даже актрисы в этих картинах чем-то похожи. И мне интересно смотреть, у кого как этот сюжет развернется. Также и сюжет любовного треугольника, ставший основой для «Ретро втроем», существует всегда и везде. Прежде всего в жизни, а потом и в литературе, и в театральной практике, и в кино. Без острых чувств, без яркого конфликта не может родиться искусство. Кстати, в театре часто бывает, что в спектаклях разных театров вдруг «совпадают» мизансцены, хо-

«Ретро втроем». Рита — Е.Яковлева

тя люди, их поставившие, знать об этом не знают. И думаешь: кто у кого украл? А на самом деле просто идея витает в воздухе, и режиссеры ее «хватают».

«ИК». Значит, режиссер особой задачи перед вами не ставил, не делал акцент на жанре римейка?

Е.Яковлева. Нет, абсолютно. Я посмотрела «Третью Мещанскую» только тогда, когда закончились съемки, — фильм как раз по телевизору показали. Раньше как-то и не хотелось смотреть. Все-таки мы все немножко обезьяны. И я думала: вдруг потянет повторить что-нибудь. Или стану сомневаться: та актриса так сыграла — почему?

«ИК». Ну и как — не повторили?

Е.Яковлева. Пока не посмотрю, что у нас получилось, не могу ничего сказать. Не знаю, может, что-то похожее и есть. Даже интересно: вдруг женщина того времени и нашего в чем-то интуитивно совпали. Но когда я смотрела «Третью Мещанскую», я была совершенно свободна от сравнений. Мне казалось, что это два абсолютно разных, ничем не связанных фильма. И кстати, чего-то мне в той картине не хватало... Может быть, цвета?

«ИК». Насколько, по-вашему, сюжет «любовь втроем» органичен для сегодняшнего времени?

Е.Яковлева. Мне кажется, что сейчас эта ситуация так же актуальна, как и тогда, когда вышла картина Роома. Я представляю, какой это был шок. Хотя тоже интересно, что чувствовал человек, снимая фильм и зная прекрасно, что последуют запреты.

«ИК». Но сейчас этот сюжет потерял резкое социальное звучание?

Е.Яковлева. Да, это просто история любви. Для меня была важна сама идея выбора для женщины и для мужчины, которые не могут решить, кого избрать в спутники жизни. Многие сейчас рационально подходят к такому выбору. В нашей картине персонажи руководствуются чувствами, а чувства никогда не устареют. Мне было важно не сделать из своей героини шлюшку, женщину, которой все равно, с кем быть. Ни в сценарии, ни в окончательном материале этой пошлости нет. И эти двое мужчин — они тоже не чужие друг другу, они друзья. Какое-то качество привлекает героиню в одном мужчине, а в другом ей нравится иное. И если бы их соединить, то, наверное, получился бы оптимальный результат, идеал мужчины, с которым она была бы счастлива.

«ИК». Вы могли бы представить себя в подобной ситуации?

Е.Яковлева. Я вполне могу представить себе, что люди так любят друг друга, все трое. И мужчин связывает сильная мужественная любовь-дружба. Ситуация, в принципе, возможная. Мне представить ее было не так трудно, как моим партнерам. У них сразу возникли проблемы: а я поступил бы в этой ситуации иначе, я не стал бы другу отдавать свою жену...

А в жизни всякое бывает. И потом не обязательно в кино делать так, как в жизни. Это же кино, оно должно будоражить восприятие!

Я думаю, что это счастье — уметь любить открыто и безоглядно, не скрывая и не стесняясь, не обдумывая свои поступки. Мне нравится, когда человек влеком своими чувствами, когда люди в любви могут сделать что-то такое, что может изменить их жизнь в лучшую сторону. Но лично мне это не свойственно. Перед тем как совершить поступок, я буду долго мучиться и взвешивать. А моя героиня руководствуется порывом, она любит двоих и не знает, что делать.

«ИК». Когда на экраны выйдет «Ретро втроем», вам хотелось бы, чтобы в восприятии зрителей параллелью возникала «Третья Мещанская»? Или вам это будет мешать?

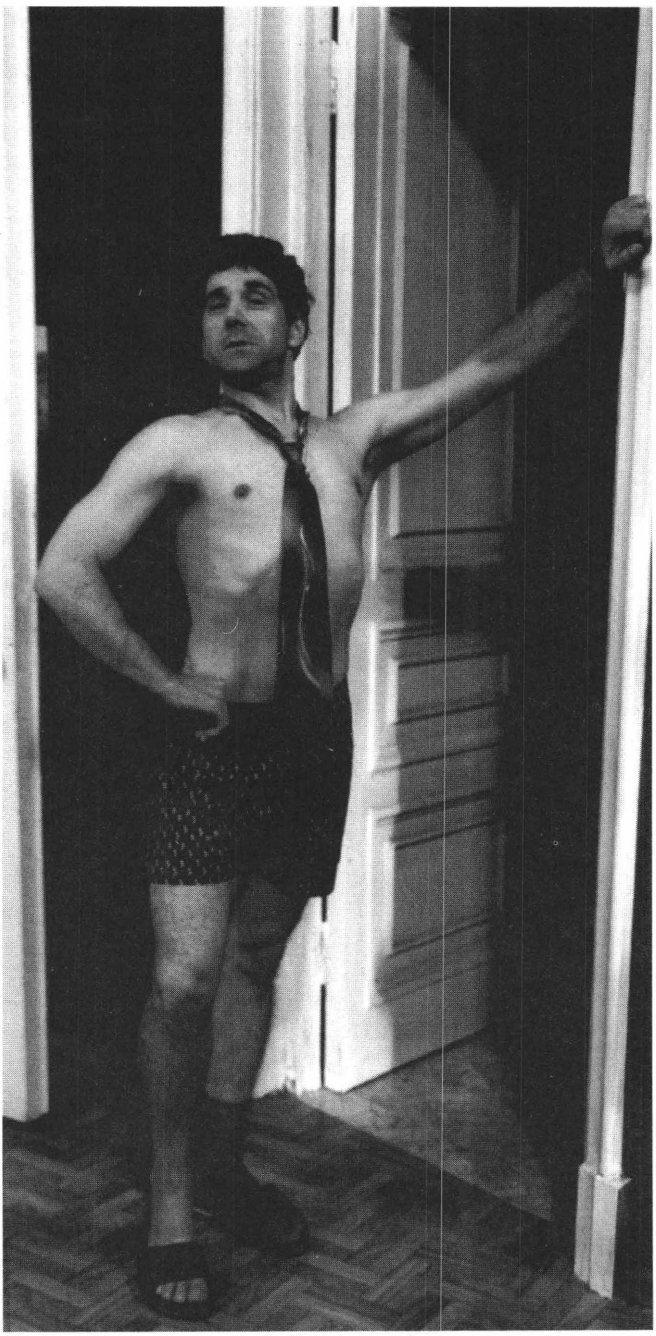
Е.Яковлева. Мне хотелось бы, чтобы фильмы сравнивали в одной весовой категории. А чего я хотела бы избежать, так это однозначных выводов: та актриса хуже, та лучше... Хотя куда от этого денешься! Сейчас все так привыкли свободно, наотмашь судить о культуре, что подчас это ее подкашивает.

Когда я училась в институте, я у кого-то прочитала замечательную фразу: если хочешь кого-нибудь раскритиковать, найди в нем сначала что-нибудь хорошее. А сейчас, к сожалению, все в основном поступают наоборот.

Записала Н.Балынина

СЕРГЕЙ МАКОВЕЦКИЙ:

«Пересматривание — не творческий процесс»



«Ретро втроем». Сергей — С.Маковецкий

«Искусство кино». Все началось с того, что режиссер прислал вам сценарий?

Сергей Маковецкий. Все началось гораздо раньше, когда Тодоровские посвятили меня в свой замысел. А я фильм Роома не видел, даже не знал, о чем история.

«ИК». И тут же побежали смотреть «Третью Мещанскую»?

С.Маковецкий. А вот и нет! *(Хохочет.)* Просто согласился участвовать в проекте, так что роль Сергея писалась конкретно на меня. «Третью Мещанскую» я посмотрел по телевизору, когда мы с Петром Ефимовичем уже репетировали.

«ИК». Ну, и как вам кино?

С.Маковецкий. Кино мне понравилось. Но я не идентифицировал свою роль с той ролью, которую играет Владимир Фогель. Мы делали свою историю, современную. С роомовской она совпадала чисто внешне, фабульно. Кажется, это и есть единственный закон римейка — сюжетное сходство?

«ИК». Быть может, вы подсознательно сопротивлялись самой возможности заразиться чужим стилем?

С.Маковецкий. Скорей всего так оно и было. Защищался от нечаянного повтора. Вообще пересматривание — не творческий процесс. Есть опасность невольного копирования. Но, согласитесь, римейк сложнее для режиссера, чем для актера. Вся ответственность за целое на нем, на режиссере. В конкретном случае — на Петре Ефимовиче Тодоровском. Во многом благодаря ему мне было очень интересно существовать в мире фильма...

«ИК». Что же вас так увлекло — новая актерская задача?

С.Маковецкий. Меня увлекли новые драматургические обстоятельства. Я

довольно много играл любовь, влюбленность. Но влюбиться в жену друга — такого сюжета в моей актерской практике не было.

Любовь втроем — история сколь увлекательная, столь и опасная. Тут надо на цыпочках ходить. Замшевой походкой, как завещал Владимир Набоков. Малейший перебор — и можно сорваться в пошлость, в вульгарность. Но потрясающее чутье Петра Ефимовича было гарантом, что с нами ничего подобного не случится. К примеру, мы играем сцену объяснения, выяснения отношений. Режиссер подкладывает под нее старое танго и сразу нейтрализует бытовые обертоны. Эпизод обретает стильность, выводится из однозначной житейской логики.

«ИК». А каков был ваш метод работы? Какой опыт вам больше пригодился — профессиональный или жизненный?

С.Маковецкий. Я в жизни не попадал в такую ситуацию. Но есть же фантазия! В конце концов, я актер. Да и ощутить состояние влюбленности — разве это сложно, если умеешь любить? А когда рядом замечательная актриса и замечательная партнерша, общий язык возникает мгновенно. И твое творческое самочувствие на площадке дополнительно работает на состояние влюбленности.

Нам втроем с Леной Яковлевой и Женей Сидихиным работалось легко. Никаких конфликтов, кроме творческих споров. Петр Ефимович очень помогал. У него интуиц-и-и-я!

«ИК». Вы так заразительно эмоционально рассказываете о картине, что хочется поскорей ее посмотреть.

С.Маковецкий. Вы будете смеяться, но я и сам этого хочу. Ведь я картину тоже не видел полностью. Но могу вам гарантировать отсутствие чернушных штампов, мордобоя и чемодана с деньгами.

«ИК». Ну, это вы увлеклись. Одна драка все-таки есть — когда соперники выясняют отношения.

С.Маковецкий. Вы сможете оценить, как поставлена эта драка: в чаплиновской трагикомической традиции. Образ этого фильма для меня — легкость, чистота и love story. Публике должно понравиться.

Записала Е.Стишова

Газетная реклама фильма «Любовь втроем»

«Третья Мещанская»: отклики прессы

Мы публикуем фрагменты из критических статей о фильме «Третья Мещанская» (первое название — «Любовь втроем»), ныне занимающем почетное место в топ-листе шедевров мирового кино. В конце 20-х, когда картина вышла на экраны, советская критика не заметила ее художественные достоинства и категорически отказала ей в «правде жизни». Соцреализм еще не был декретирован, но его идеология, как явствует из цитируемых текстов, уже вполне сложилась. Мифы о реальности вытеснили и подменили собственно реальность. Время реабилитировало «Третью Мещанскую», но давние критические отзывы о ней документируют эпоху не менее ярко, чем сама картина.

Лежит теперь, как на подносе,
Роом, свихнувшийся на половом вопросе,
Молодой, напористый и четкий,
Был он парень с дельной головой,
Только голову причесывает щеткой
Половой.

Арго

«Советский экран», 1927, № 10

В лирическом тоне, в солнечных ясных красках, под фиговым листочком приличной на 100% советской концовки нам преподносится практический наглядный рецепт как надо... «любить втроем» [...] Чуть не основной своей задачей в этой картине Роом имел выступить в защиту неразвитой женщины — домашней хозяйки. Мы уже по его картине «Предатель» знаем, что это за знаток женской доли. Его женщины — это проститутки разного калибра, интриганки, обстановочка для кутежей. Далеко ли от этих женщина отошла, по Роому, советская домашняя хозяйка, изображенная в картине «Любовь втроем», Семенова? У каждой домашней хозяйки в любой трудовой семье есть целая поэма горшков, примусов, корыт, расчетов, страху и т.п. Ее радости — радости печали мужа, строителя жизни. Хозяйка Роома имеет на первом плане подчеркнуто соблазнительные круглые бедра, спокойную ласковость своих форм, спокойную властность движений и... всё. Ее забота одна: ублажить малейшую прихоть мужа-самца; ее печали: невнимательность к ней — самке. И эта типичная содержанка-самка, не знающая иных забот, кроме мужской блажи, в погоне за более приятным самцом переходящая от одного мужчины к другому, вдруг, видите ли, недовольна, что и другой мужчина в отношении к ней — самке тоже оказался самцом.

Константин Денисов

«Советский экран», 1927, № 5

«3-я Мещанская» — картина ни советская, ни бытовая... Живых людей (тем более людей советского быта), эмоционально воздействующих на зрителя, в картине нет. [...] Советская реальность предоставляет режиссеру богатейший быт, материал в той же области взаимоотношений полов, где освободительная тенденция Октября явилась силой, заставляющей эти взаимоотношения отливать-

ся в совершенно оригинальные формы в общем плане советского бытового уклада. Чтобы убедительно показывать и правильно разрешать бытовые вопросы, мало видеть — надо еще быть в состоянии выявить определенное отношение к показываемому.

Михаил Быстрицкий

«Советский экран», 1927, № 12

К режиссеру приступают с вопросом: «Разве в такой квартире проживает большая часть рабочего класса в СССР?», «Где это видано, чтобы рабочий класс пил чай из подстаканника?», «Возможно ли, чтобы муж-пролетарий, узнав об измене своей жены, так-таки без боя оставил жену и жилплощадь?» и т.д. [...] Режиссер бытовой фильмы должен суметь вскрыть диалектику нового быта, а не вычерчивать в диаграмме химически чистый «новый быт». Он должен суметь отобрать совершенно конкретный отрезок бытового фронта. Иначе ему просто не за что будет зацепиться в своей профессиональной работе.

Виктор Перцов

«Советское кино», 1927, № 1

Авторы... очевидно, ставили задачей подойти если не к разрешению, то к «показу» проблемы половых отношений. Задача насколько соблазнительная, настолько же и трудная. И с трудностями ее авторы не справились. Они предпочли пойти по линии наименьшего сопротивления. Вопрос семьи — целиком общественный вопрос (равным образом и мещанство — общественное явление). Ограничиваться здесь апатичным «показом» никак нельзя. Без оценки этих явлений, без показа тенденции... становится ненужной и неинтересной картина «Любовь втроем» или «Третья Мещанская», как бы ни называть это бытовое «обозрение».

Если то, что показали авторы, есть настоящее мещанство, то что же тогда не мещанство? На этот естественный вопрос ответа нет. Скажут: ответа не может быть сейчас. Хорошо, но ведь здоровые тенденции имеются? Общественно-советский подход к вопросу проследить можно? Всякий теперь знает, что решающим фактором в решении проблемы является экономическое раскрепощение женщины в первую очередь. В результате получилась заурядная семейная драмочка, не освещенная значительным содержанием современности.

Алексей Зуев

«Правда», 1927, 22 марта

Из дискуссии после просмотра фильма в ОДСК[1]

Роом. За последнее время девять десятых нашего кинопроизводства заполнено историческими материалами. Это следствие того, что наши киноработники боятся подходить к нашему современному быту. И «3-я Мещанская» является первой бытовой картиной. Показ нашего серого быта чрезвычайно труден, ибо в нем нет пышных героев, а есть обыкновенные люди. Подойти к картине с большой строгостью поэтому нельзя. В дальнейшем [этот] опыт поможет поставить лучшие картины.

Анощенко *(МАПП[2]).* Существенный недостаток картины — тот, что не показана главная причина раскола семьи, то есть противоречие семьи с общественностью.

Потемкин *(кружок рабкоров «Рабочей газеты»).* Непонятно, чей быт выводит Роом: здесь не рабочий, не интеллигент, а что-то междуклассовое. Это плохо. Половой вопрос в картине не разрешен. Видно, что женщина может жить со

[1] Общество друзей советского кино — *Прим. ред.*

[2] Московская ассоциация пролетарских поэтов — *Прим. ред.*

всеми по очереди. Конца темы нет: что-то будет Людмила делать с ребенком?

Кочетков *(кружок рабкоров).* Непонятно, как это Фогель приехал в чужой дом и стал там хозяйничать? Этого никто не допустит. Непонятно: мещанка Людмила или проститутка?

Денисов. Картину трудно понять и изложить простым языком. Роом говорит, что здесь выведены обыкновенные люди. Неверно! Это вовсе нетипичные люди. Выходит, что белогвардейцы правы, утверждая, что у нас женщин выдают по карточкам? Встав на путь показа быта, Роом должен уйти от показа бытовых гадостей.

Файбусова *(Политпросвет).* Интрига картины — двое живут с одной — характерна, но отнюдь не для нас. Ее можно отнести к любой эпохе и стране. Странно, что квалифицированные рабочие уходят от общественности. Картина фальшива.

«Кино», 1927, 22 марта

Мещанское кино никогда не ведет за собой зрителя, оно покорно плетется за ним, опасливо оглядываясь на окошечко кассы и ссылаясь в случае нападок на хозрасчет. [...] Если режиссеры считают возможным уснащать классиков двусмысленными вставочками, то эта тяга к порнографии еще более дает себя знать, когда дело идет об изображении современной действительности, особенно так называемых проблем нового быта и морали. С особенной отчетливостью это «направление» выявилось в картине «Любовь втроем (3-я Мещанская)», которую ее авторы [...] посвятили изобличению собственнического отношения мужчины к женщине и низведения женщины на степень вещи. Цель, по видимости, самая благородная. Но к чему свелось это на самом деле? Если оставить в стороне формальные достоинства ленты (постановка, игра, съемка), то останется холодное любование теми комбинациями отношений, какие возникают из ситуации «жена двух мужей». При этом характерно, что авторы, учитывая спрос на пикантное, добиваются этой пикантности тем, что они все время оперируют методом «косвенных улик» или других всяческих символизаций эротических сцен.

Николай Волков

«Известия», 1927, 12 мая

С первых же своих шагов комедия в нашем кинематографе определялась как «мещанский» фильм. Основным ее героем стал обыватель. [...] В то время «мещанская» комедия имела неизмеримо больший успех, чем фильмы создававшегося героического жанра. Нэповская улица поднимала на щит эти картины, в которых складывался ее эпос и действовали ее герои. Высшей точкой, «расцветом» этого жанра был постельный фарс «Любовь втроем» (название это было потом из приличия изменено и в широком прокате комедия стала известной как «Третья Мещанская»). Впоследствии «мещанская» комедия никогда не поднималась до такого «пафоса» и не выступала с открытым забралом. Нэповская улица исчезла из жизни, и герои кинокомедий приобрели иной облик. Самодовольная маска сытого, разжиревшего мещанина сменилась лицами чудаковатых обывателей и нелепых персонажей. «Мещанская» комедия стала компромиссной. Ее громкий смех сменился лирической усмешкой.

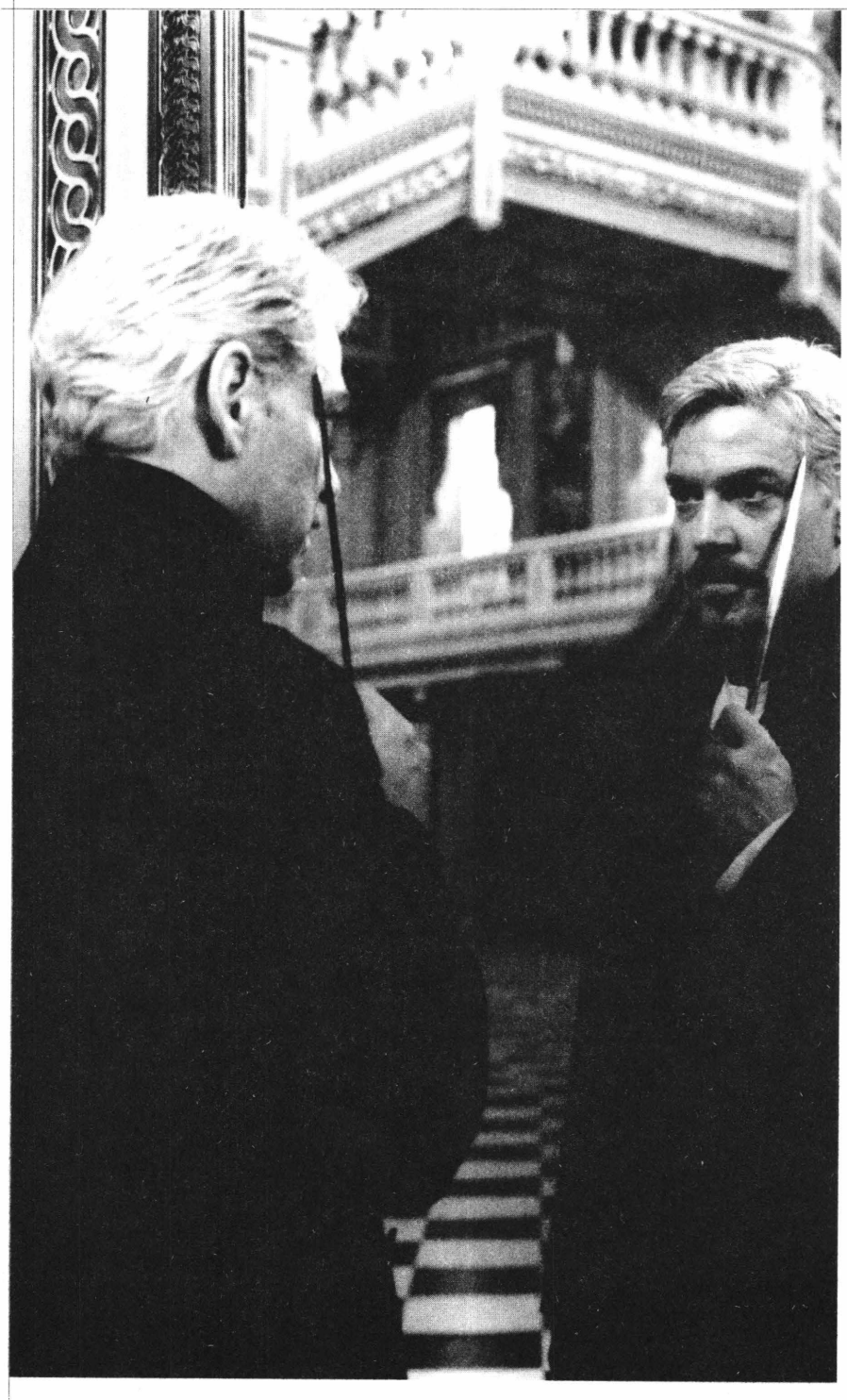
Борис Альперс

«Кино», 1936, 21 марта

Публикация Р.Янгирова

В рубрике использованы фотографии И.Гневашева

Р Е П Е Р Т У А Р



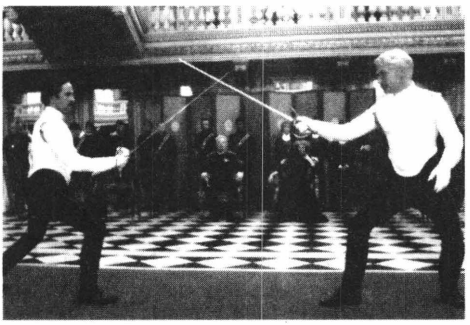
«Гамлет».
Гамлет —
Кеннет Бранах

«Гамлет» Бранаха из тех фильмов, что становятся событием вне зависимости от художественного результата. «Гамлет» Бранаха — парад амбиций и намерений, микс направлений и стилей, характерное явление сегодняшнего контекста, потеснившего или подстраховавшего — прикрывшего — собственно текст. Два материала о фильме, которые мы публикуем, сошлись на полосе по формуле «монтаж аттракционов». Это не критическая полемика, не два взгляда, даже не два решительно разных эстетических дискурса. Бранах, делающий «народного» Шекспира (И.Рубанова); Бранах, спасающий свое полистилистическое «лоскутное одеяло» с помощью пафоса, драматизма и эклектики (Л.Александровский), — этот Бранах предстает на наших страницах в выразительных образцах двух противоположных методик, двух радикально непохожих критических школ и мировоззрений. Нам кажется, что такая монтажная вольность вполне в духе времени, сродни затее английского lucky man'a да и самого Шекспира, который относился к игре как к одному из полезнейших, хотя и небезопасных занятий.

ИРИНА РУБАНОВА

Под сенью Вильяма в снегу

Одна из самых эффектных сцен нового «Гамлета» — обход принцем плаца, на котором тренируются... фехтовальщики. Плац засыпан снегом, фехтовальщики (спортсмены? воины? молодые аристократы?) экипированы по-современному: белые костюмы, черные сетки-забрала. Гамлет, как положено, в трауре. Сцена снята сверху, замедленной панорамой, это дает ощущение бескрайнего пространства, тревожной белизны, кое-где траченной глухой чернотой, и — совершенно неожиданно — легкого морозца. Выходит, если Дания — тюрьма, то тюрьма просторная и опрятная, если в тамошнем королевстве что-то подгнило, то гниение будет долгим и малоприметным, как в случае с продуктом, завалявшимся в классном холодильнике «no frost». Ни этой сцены, ни последующих появлений фехтующих юношей у Шекспира, понятное дело, нет. Но при внимательном чтении пьесы немало дивишься, обнаружив, что такое возможно, логично и связано не с королевскими, а с чисто мужскими амбициями наследника престола, завидовавшего эльсинорскому искуснику кинжала и шпаги — брату своей подружки. Перед поединком Гамлет выдает встре-



«Гамлет» *(Hamlet)*
По трагедии Вильяма Шекспира
Автор сценария и режиссер **Кеннет Бранах**
Оператор **Алекс Томпсон**
Художник **Тим Харви**
Композитор **Патрик Дойл**
В ролях: **Кеннет Бранах, Джулия Кристи, Дерек Джекоби, Кейт Уинслет, Чарлтон Хестон, Жерар Депардье и другие**
Castle Rock Entertainment
США
1996

Цитаты из трагедии даны в переводе Б Пастернака

воженному Горацио потаенное: «С тех пор как он (Лаэрт. — *И.Р.*) уехал во Францию, я постоянно упражнялся». Такова польза внимательного чтения классиков. Фильм «Гамлет» делает очевидными и другие его похвальные последствия.

А потому можно говорить о вызове Кеннета Бранаха. По общему признанию, лучший сегодня шекспировский актер и очень активный режиссер, создатель киношекспириады, на этот раз он покусился на то, на что в исторически обозримое время мало кто решался: Бранах реализовал *весь* — без изъятий — текст трагедии. Сначала его интегральный «Гамлет» прошел обкатку в театре (это был шестой спектакль, в котором актер играл Принца Датского), но, убежденный в особой кинематографичности великого елизаветинца, Бранах мечтал о фильме. Дело было за миллионами. Когда они изыскались, возникла картина, в которой постановочные преимущества кино перед театром осуществлены максимально.

Законный наследник титанов английской сцены, приятель фаворитов-сверстников, Бранах без труда уговорил созвездие мировых знаменитостей составить окружение его Гамлета. На съемочную площадку явились сэр Джон Гилгуд и сэр Ричард Аттенборо, неувядаемая Джулия Кристи и Чарлтон Хестон — легендарный Бен Гур, Джек Леммон и Робин Уильямс. Сам Жерар Депардье не почел зазорным выступить в роли из нескольких реплик. (Некогда покоренный бранаховским «Генрихом V», Депардье в качестве дистрибьютора прокатал кинорежиссерский дебют друга во Франции.) Блистательная труппа играет в роскошных декорациях Тима Харви; на «роль» Эльсинора выбран знаменитый Бленхейм — родовой замок герцогов Мальборо; пейзаж так хорош и экспрессивен, как в европейском кино это в наше время бывает только в английских (ирландских, шотландских, валлийских) фильмах; ненавязчиво военизированные костюмы придворных отличает экстравагантная элегантность современной британской haute couture. Словом, Кеннет Бранах напоминает: несмотря на прочно установившуюся традицию минималистского (бедного) оформления и мрачный (ночной) колорит многих известных постановок последних десятилетий, «Гамлет» был и остается трагедией не только королевской, но и дворцовой. На экране сверкают зеркалами парадные галереи, под своды старинного замка уходят шкафы, заполненные книгами с золотым тиснением, гигантские массовки в беломраморных залах в сиянии тысяч свечей ошеломляют богатством и размахом, подзабытыми с тех пор, как отшумела мода на голливудско-мосфильмовские суперпостановки. С тем, однако, отличием, что клонированный большой стиль предназначается теперь для целей, прямо противоположных тем, какие лелеяли отцы-основатели и классики направления в 60 — 70-е годы.

Пламенеющий большой стиль был последним рывком арт-кино к полноценному, безусловному авторству, равнозначному авторству в великой литературе, живописи, музыке. Одним его адептам почти удалось достичь этой цели, другим — нет, но интересно, что после серии суперпостановок, подписанных громкими именами, разговоры об авторском кино пошли на убыль. Реальные же авторы, которые, конечно же, трудились в кино задолго до того, как в Cahiers du cinéma придумали этот термин, и которые спокойно продолжают действовать и сейчас (возможно, не подозревая, что говорят прозой), иначе относятся к постановочно-костюмным роскошествам якобы экранизаций или якобы исторических лент. Еще Милош Форман в «Амадее» предложил порядочную дозу сомнения в эстетическом аристократизме большого стиля как такового. Достопочтенная публика почти не заметила своего рода стилистического надкуса в «Фанни и Александре», а ведь Ингмар Бергман лукаво эстетизировал здесь дурную избыточность раннего модерна. Кич резво повел себя на всех территориях, отводившихся совсем недавно под большой стиль. Проще простого углядеть в злоключениях красоты козни постмодернизма. Но есть постмодернизм и постмодернизм: «Книги Просперо» — «Ромео и Джульетта Вильяма Шекспира» — «Гамлет» (если не выходить за круг шекспировских адаптаций) — все им мечено, но по-разному же.

Если у Висконти или Феллини постановочный размах и фантазия воспринимались как сигналы избранности, аристократичности, элитарности их искусства, то у Формана или Бранаха богатство и блеск пластического мира — жест де-

монстративно демократический. Обитателю блочной муниципальной квартирки с потолком в два с половиной метра ох как не хватает пространственно-декоративных впечатлений. А потому сегодня народный фильм — это пышный фильм. По сути дела, не так уж важно, перенасыщен ли он предметно в духе латиноамериканского кича, как «Ромео и Джульетта Вильяма Шекспира» в режиссуре Бэза Лурманна, или наряден в духе империи, как «Гамлет» Кеннета Бранаха. Потому что его Эльсинор обжит не по вкусам елизаветинской поры. И уж тем более он не выглядит королевским обиталищем эпохи хроники о несчастном Принце Датском. Материальный мир этой экранизации ближе всего к фактурам начала прошлого века, к тому, что на континенте называлось стилем ампир, хотя и не полностью ему соответствует. Сценограф и автор костюмов «Гамлета» отсылают зрителя не в средневековье, когда обыденный мистицизм (вера в призраки и духи) был нормальной составной мироощущения простолюдина и книжника, и не в викторианскую эпоху, стиль которой в современном кинематографе превратился в универсальный образ *вообще* прошлого. Как в большей части последних шекспировских интерпретаций, история в «Гамлете» не историческая, а функциональная. Она задает дистанцию между зрителем и зрелищем. В отличие от «Ромео и Джульетты» Лурманна (от сопоставления с этой громкой экранизацией не уйти), дистанция в фильме Бранаха обозначена решительно и твердо.

Чтобы восстановить изначальный масштаб Шекспирова творения, режиссер снимает фильм в ныне реликтовом широком формате. Его картина исключительной ширины (70-*мм* пленка) и вызывающей долготы (241 минута продолжительности). Можно считать это задором ли, вызовом ли кинематографиста. Можно расценить данную вроде бы старомодную грандиозность как трюк. В одном нет сомнения: работа Бранаха — это культурная акция по крайней мере европейского значения, безусловно выходящая за границы одного только кино.

Так, по-видимому, она и функционирует. Выдвинутый прошлой зимой на «Оскар», «Гамлет» не получил ни одной статуэтки, но отхватил четыре номинации. Он участвовал в официальной программе юбилейного Каннского фестиваля. Оперативная пресса в массе своей отмахнулась от картины. Но, передохнув от фестивального марафона, критики стали возвращаться к фильму снова и снова.

Как бы ни оценивать очередную экранизацию трагедии, можно вполне определенно утверждать, что ее смысл и право на наше внимание состоят именно в том, что это полный «Гамлет», и «Гамлет» принципиально широкоформатно-стереофонический, чего — увы! — нашим соотечественникам не удастся оценить. Фирма «Вест-видео», прокатывающая картину в России, избрала самый неуклюжий из возможных вариантов ее продвижения: для кинотеатров предназначен уполовиненный по времени вариант в обычном формате и с плоским звуком. А на видео, пожалуйста, наслаждайтесь себе четыре часа. Что до пространства и звука, то тут, как говорится, Бог подаст.

Сейчас трудно объяснить, отчего это вдруг в 90-е годы мировое кино потянуло на Шекспира. Казалось бы, как раз теперь Барду отдыхать бы и отдыхать. Авторский проблемный кинематограф в том виде, в каком он существовал до начала 80-х годов, порос мхом, а нынешние его фавориты, тарифицированные постмодернистами, тем и бравируют, что из старого складывают новое. Их строительный материал — стереотипы массового сознания. Их технология — перемонтаж привычных сочленений (читай: жанров). Шекспир, конечно, старый материал, но перекраивать его мороки куда как больше, чем если из страшного триллера делать триллер страшновато-смешной.

Похоже, что инициатором нынешнего шекспировского бума был именно Кеннет Бранах. Его кинорежиссерский дебют — экранизация мало играемой исторической хроники «Генрих V» (1989). Стоит вспомнить, что «Генрихом V» в свое время вступил в кино в качестве режиссера гениальный предшественник Бранаха, его бог и кумир Лоренс Оливье, также впоследствии экранизировавший «Гамлета». Дебют Бранаха высоко оценили художественно и подвергли сомнению идеологически. У постановщика диагностировали «фолклендский синдром» и на этом основании записали в ура-патриоты. История умалчивает о том, как отнесся режиссер к своим критикам, но из его последующих работ дух Айзенкура начисто улетучился. После «Генриха V» воинственного задора или патриотического пыла в его картинах не замечено. Ни в голливудской «Снова

«Гамлет». Гертруда — Джулия Кристи

мертв» («Дважды мертвый», «Смерть по второму кругу»), ни в сделанных на родине чудесных «Друзьях Питера», ни в безукоризненно стильной ленте «Много шума из ничего», ни, наконец, в интеллигентнейшей и одновременно уморительной (неслыханное сочетание) черно-белой комедии «Зимняя сказка» («В разгар морозной зимы»), повествующей как раз о том, как набранная с бору по сосенке полулюбительская труппа репетирует, а потом играет в сельской церкви рождественское представление «Гамлета». Вряд ли этот романтический бурлеск был заходом к супер-«Гамлету» 1997 года, и уж тем более он не был к нему трамплином. Скорее то была песнь лирического нетерпенья. Определенно, тень Вильяма его усыновила.

Нынешний «Гамлет» появился вслед за серией значительных или просто заметных фильмов по Шекспиру. «Книги Просперо» — сделанная Питером Гринуэем экранизация «Бури»; «Гамлет» Франко Дзеффирелли с безумным Максом — Мелом Гибсоном в роли Принца Датского; превращенный в актуальный политический фильм ужасов «Ричард III» Ричарда Лонкрейна с Йеном Маккелленом в качестве коварного горбуна; еще один вариант той же трагедии «В поисках Ричарда» — режиссерский дебют Аль Пачино. Наконец, культовая картина всемирного тинэйджерства — уже поминавшаяся «Ромео и Джульетта Вильяма Шекспира».

«Гамлет» — прямая противоположность картине Лурманна.

Здесь, как сказано, фильм «отменно длинный, длинный, длинный». Там — дискотечные параметры.

Здесь — изумительно произносимый и гениально записанный текст как абсолютная сверхценность. Там — нарезка ударных словесных фрагментов, проговариваемых с органикой уличной речи.

Здесь — установка на широкое дыхание. Там — заводной ритм в стиле техно.

Здесь — дуайены и корифеи актерского цеха. Там — исключая протагонистов — имитация анонимных персонажей из телевизионной хроники.

Что объединяет хит Лурманна и полотно Бранаха, так это участие чернокожих артистов в массовках и ролях второго плана. На дворе нынче политкорректность.

Полный текст «Гамлета» укрупнил по крайней мере три линии, которые раньше если и угадывались, то рельефного развития в основном не получали.

Во-первых, участие в событиях Призрака вносит в произведение не столько условно-фантастический элемент (повторю: этот Гамлет, как и все его окружение, общается с тенью своего отца как с фигурой грозной, но реальной), сколько задает ему, произведению, новое измерение, хотя и не вполне очерченное. Встреча с духом для Гамлета-деятеля, Гамлета-эмпирика (определение А.Аникста) — первое прикосновение к мировому целому, тому, что он называет связью времен. Пусть жизнь и поступки Принца в фильме движимы по преимуществу моральными побуждениями, он несомненно получил ожог от прикосновения к философским сущностям мироустройства.

Второй мотив. Неожиданно оказалось, что все население трагедии существует в режиме военных приготовлений. Отсюда мундироподобные костюмы как

кавалеров, так и дам. В тронной речи на свадебном балу Клавдий напоминает о нависшей над страной военной угрозе, о реваншистских поползновениях норвежского принца Фортинбраса. На экране появляются то старый король Норвегии, то красавец балканского типа, вперивающий злобный взгляд в камеру. Это королевский племянник и наследник престола Фортинбрас-младший, авантюрист, интриган и головорез, ведущий своих разбойников-солдат якобы на Польшу, а на самом деле на Данию: «На этот край есть право у меня». То, как осуществляется это право, представлено на экране в виде гигантского погрома с элементами хорошо известной по телерепортажам современной герильи.

Наконец, третий мотив связан с темой театра.

У Шекспира с помощью бродячих актеров Принц Датский осуществляет важные следственные действия. Предложив сыграть определенный репертуар, слегка им дополненный, он проверяет версию Призрака и убеждается в ее достоверности. Это играется всегда и всеми. В фильме Бранаха при появлении комедиантов Гамлет приходит в столь радостное возбуждение, что почти забывает про свою скорбь. Он счастлив общением с артистами (с которыми, как обнаруживается, давно знаком), любуется их игрой, вдохновенно режиссирует «Мышеловку». И не только ее. Главный монолог «Быть или не быть» Бранах читает перед зеркальной стеной, меняя позы, пробуя разнообразные жесты. (Зеркало — предметный ключ к конструктивному решению вещи. Основные узлы фабулы как бы двоятся, отражаясь друг в друге и образуя зеркально-симметричные пары: два отъезда за границу и два напутствия сопровождающим, два предательства — Клавдия и Фортинбраса-юниора, дважды в искусно расставленные силки попадают сами охотники. И т.д.) Другой монолог актер скандирует, почти распевает, подобно поэту, испытывающему свой стих на музыкальность.

Мы видим Гамлета сочинителя и театрала, и потому таинственные реплики, озадачивающие Короля, Офелию, Полония, — совсем не симптомы умопомрачения, но искусные актерские мистификации. Нечто похожее игралось в спектакле Ингмара Бергмана 1986 года. Но в отличие от шведского Принца в исполнении Петера Стурмаре, невротика и чужака в Эльсиноре, Кеннет Бранах играет королевича умного, здорового, талантливого, остро чувствующего, приверженного справедливости и при этом — человека двора и династии. Отправляясь в Англию, он грозит Клавдию: «Ну, что ж, еще посмотрим, чья возьмет./ Забавно будет, если сам подрывник/ Взлетит на воздух. Я под их подкоп —/ Чтоб с места не сойти мне — вроюсь ниже / И их взорву. Ну и переполох,/ Когда подвох наткнется на подвох».

Какой уж тут гамлетизм.

«Гамлет». Офелия — Кейт Уинслет

ЛЕОНИД АЛЕКСАНДРОВСКИЙ

«Hamlet, speak no more!..»

Faith No More и «Гамлет» Кеннета Бранаха в Москве

В конце ноября на побелевшую столицу вместе с «депрессивным снегопадом» обрушились два грандиозных громоподобных аудиовизуальных шоу: концерт в Лужниках калифорнийской инди-команды Faith No More (FNM) и премьера нового и самого претенциозного опуса актера-режиссера Кеннета Бранаха «Гамлет» — третьей и, надо полагать, не последней шекспировской попытки самого молодого «спасителя британского искусства» и «титана неоренессанса», которому 10 декабря исполнилось тридцать семь (возраст, которого боятся художники и до которого не дожил года настоящий Shakespeare, к концу тысячелетия благодаря усилиям нашего соотечественника, очевидно, начинающий обретать ID, соответствующее своему IQ, а именно Роджер Мэннерс, граф Рэтленд (1576 — 1612), почти четыре столетия добровольно прятавший свое лицо за уже истлевшей «импрессой» Билла Шакспера из Стратфорда[1]). Столько же в этом году стукнуло и другому знаменитому ирландцу — заматеревшему лидеру U2 Боно, инициировавшему вместе со своей бригадой, бесспорно, топовое аудиовизуальное событие-97: шоу Popmart (на втором месте — Face/Off Джона Ву, третье делят Дэвид Линч со своим Lost Highway и нестареющий Жан-Мишель Жарр с картинками на университетской высотке).

Оба зрелища (концерт FNM и премьера «Гамлета») были в некотором роде подпорчены на нашей почве («On what ground?» — спрашивал Гамлет — Бранах могильщика — Билли Кристала о своем безумии и получал ответ: «На нашей»...): разогрев FNM, слабо замаскированный под фестиваль с дебильно-радостным названием «С перцем по жизни!», длился больше, чем собственно шоу хедлайнера, и состоял из выступления группы Tequilajazzz, невразумительно сыгравшей live[2], еще одной отечественной группы — «Наив» (московские панки, любимцы FNM) и укр-поп-рокеров «Грин грей»[3], порадовавших публику, а также из пионерского конферанса от «ведущих перцев страны» и заодно ведущих «Радио Максимум» Тутты Ларсен и Алексея Никитина. «Гамлет» же был представлен сокращенной вдвое версией для едоков поп-корна, техасских рэднеков[4] и прочих обитателей одноэтажной Америки; в результате убийственной кастрации глобальный визуальный супертекст, созданный Бранахом (главная рекламная фишка проекта состоит в том, что режиссер экранизировал самый полный текст «Гамлета», хотя непонятно, какой из десятка авторитетных редакций шедевра он пользовался; плюс к этому в навязчивых флэшбэках плоть и кровь обретают персонажи, не выведенные Шекспиром непосредственно на сцену, — бедный Йорик, отец Фортинбраса и даже Гекуба! Естественно, в кастрированном варианте от этого изобилия остались жалкие крохи), превратился в издевательскую пародию на оригинал (и Шекспира, и Бранаха). Таким образом, концерт FNM длился четыре часа вместо естественных двух, а «Гамлет», напротив, с полновесных четырех оказался низведен до убогих двух. Этим парадоксальная близость двух событий не исчерпывается. И шоу FNM, и «Гамлет» — высокопрофессиональные образцы мощного, стопроцентно постмодернистского поп-арта, созданные вышедшими из альтернативной/высоколобой среды художниками, в определенный момент безболезненно погло-

---

[1] См Гилилов И Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса М, 1997

В своей книге автор приводит убедительные доказательства того, что реальным историческим лицом, стоящим за псевдонимом великого драматурга, является не Уильям (Билл) Шакспер (Shaksper или Shaxper), которого принято ассоциировать с Шекспиром, а Роджер Мэннерс

[2] Вживую, без фонограммы

[3] Киевская группа, определение «укр-поп-рок» придумано музыкантами для обозначения стиля, в котором они играют

[4] Презрительное прозвище (red neck — красная шея) жителей южных штатов

Майк Пэттон

«Гамлет».
Гамлет —
Кеннет Бранах,
Гертруда —
Джулия Кристи

щенными мейнстримом, вписывающимися в архетип WASP[5], между тридцатью и сорока годами, поддерживающими харизматически-циничный стиль перформанса (художественного жеста вообще), tough guys, настоящими творцами-триумфаторами, находящимися, однако, в постоянном поиске психоаналитических отцовских фигур, которые призваны питать нуждающийся в них креатив; этот последний, в свою очередь, зиждется на трех стилистических китах: пафос, драматизм, эклектика.

История FNM уходит корнями в бурлящие постпанковские годы на самом рубеже 70 — 80-х, хотя раскрутились они только к середине 80-х благодаря своему первому хиту We Care a Lot (1986); первый восьмидорожечный LP[6] с одноименным названием, с помпой переизданный в 1996-м, как и второй Introduce Yourself (1989), презентует первого вокалиста группы — экс-фронтмэна death-metal[7] группы чернокожего Чака Мосли. Но когда трэки следующего альбома The Real Thing (1991) уже буравили винил, Мосли получил отставку и на замену ему пришел солист продвинуто-стёбной группы Mr.Bungle Майк Пэттон, придавший FNM недостававший порочный шик, олицетворенный в его имидже светского бомжа и главаря банды изможденных творчеством и тусовкой альтернативщиков. Именно Пэттон ответствен за метаморфозу в стилистике группы, во всем блеске проявившуюся на LP 1993 года Angel Dust, который продемонстрировал новый провокационный саунд FNM — дичайший коктейль из трэша, фанка, рэпа, хард-рока а la Black Sabbath с иронично попсовыми реминисценциями и откровенно панковским attitude, озвученный виртуозным вокальным лицедейством Пэттона, внутри одной песни менявшего интонации, как перчатки: от голосистых завываний кличущего правоверных муэдзина через речитатив гангста-рэпера[8] к проникновенному полушепоту злобного Яго. Angel Dust начинается со стёбного кавера[9] известного хита Лайонела Ричи Easy, который в исполнении Пэттона становится как бы манифестом безалаберно-светского времяпрепровождения и вообще relaxed style, затем следует десяток забойных зонгов — мини-симфоний a la FNM, микширующих все перечисленные стили, которые не распадаются на осколки благодаря драматизму утяжеленных аранжировок и стёбному пафосу вокалиста, снимающему проблему полистилистического «лоскутного одеяла». Заканчивается Angel Dust ностальгической инструментальной кавер-версией темы Джона Бэрри из незабываемого «Полуночного ковбоя» (1969) Джона Шлезингера, одного из первых интеллектуальных хитов нового Голливуда (в первых, британских, фильмах Шлезингера прославилась Джулия Кристи, Гертруда бранаховского «Гамлета»). Именно с Midnight Cowboy и стартует новое шоу FNM: зажигается свет, и мы лицезреем Пэттона, играющего соло на дудке. Похожей флейтой-дудкой Гамлет — Бранах душит одного из парочки Розенкранц — Гильденстерн в ажиотаже знаменитого монолога «На мне играть нельзя» (вспомните, как пронзительно произносил эту ключевую для советской интеллигенции контркультурную реплику Смоктуновский в «Гамлете» Козинцева). Пэттону на гамлетовской дудке сыграть удалось, и очень неплохо.

На альбоме King for a Day, Fool for a Lifetime (1995) прифанкованность группы достигла апофеоза, идеолог «блэксаббатовского» хардового саунда гитарист Джим Мартин был уволен, а в 1997 году вышел Album of the Year, в живой версии которого в Лужниках Пэттон к параноидальной психогалерее имиджей отцов-прототипов (Оззи Осборн, Сид Вишес, Айс Ти и Джордж Клинтон) добавил и Тома Джонса, спев харизматический поп-стандарт и сопроводив его вторым за вечер дудочным аккомпанементом. На Album of the

---

[5] Аббревиатура, обозначающая White Anglo-Saxon protestant Эта категория населения США — доминирующая религиозно-этническая группа

[6] Аббревиатура long player — долгоиграющая пластинка (45 минут звучания) Восьмидорожечная запись — архаизм, кустарная, домашняя запись, так писались пластинки на заре рок-н-ролла, Beatles в том числе Сегодня запись осуществляется чаще всего на 50 дорожках

[7] Экстремальное направление в тяжелом роке

[8] Гангст-рэп — радикальное направление в музыке чернокожих, для которого характерно обращение к яростным социальным текстам Многие исполнители гангст-рэпа снимались в кино (Айс Ти, Айс Кьюб, ныне покойный Тупак Шакур и другие)

[9] Римейк, исполнение композиции новым музыкантом, а не тем, кто дал ей жизнь на сцене

Year к песенному паноптикуму FNM прибавились еврейские пляски Mouth to Mouth, завершавшая московский концерт Pristina (легкий закос под Smashing Pumpkins) и две вещицы, загруженные кинематографическими ассоциациями: Paths of Glory, песня, названная как и фильм Стэнли Кубрика[10], и Last Cup of Sorrow, в клипе на которую FNM очень изысканно, дотошно стилизовав даже цветовую гамму оригинального шедевра, постебались над величайшим саспенсом Хичкока «Головокружение» (1958); в клипе Пэттон имперсонирует страдающего боязнью высоты Джеймса Стюарта, а двоящуюся блондинку-брюнетку (как у Линча в «Шоссе в никуда») Ким Новак изображает звезда интеллектуального индепендента Дженнифер Джейсон Ли, одна из любимых актрис Роберта Олтмена, сыгравшая психопатичную киднэппершу в его предпоследнем фильме «Канзас-сити» (1996). В новом фильме Олтмена занят уже Кеннет Бранах.

Снявший свой film of the year в том же 1997 году, Кеннет Бранах, родившийся в Белфасте, отучившись в Королевской академии драматического искусства, уже в двадцать четыре года поступает в Королевскую шекспировскую труппу, где становится самым молодым исполнителем роли Генриха V за всю историю этого легендарного театра. «Вундеркинд из Белфаста» в 85-м сочиняет пьесу «Скажи мне честно» и ставит ее в одном из лондонских театров; в 86-м режиссирует «Ромео и Джульетту» и играет главную роль; в 87-м инициирует театр, красноречиво названный Renaissance Theatre Company, а в 88-м создает компанию Renaissance Films. Бранах начал сниматься в 85-м, сериал «Превратности войны» сводит его с ныне усыпанной «Оскарами» Эммой Томпсон; креативно-брачный дуэт Бранах — Томпсон реинкарнирует архетип культовых харизматически-разрушительных интимно-творческих отношений звезд золотого века британского театра и Голливуда — архетип, подаривший массовой культуре взрывоопасные пары: Лоренс Оливье — Вивьен Ли и Ричард Бартон — Элизабет Тейлор. Оливье — Ли (Бартон — Тейлор) эпохи политкорректности и СПИДа, Бранах — Томпсон куда безопаснее и рациональнее своих полубезумных, алкогольно-параноидальных «прототипов», игравших всерьез и превращавших, как завещал Великий Бард, весь мир в театр и становившихся в нем королями и шутами одновременно. Оливье, чьей новой инкарнацией не в шутку называют Бранаха, естественно, главная из фигур отцов-прототипов, структурирующих творческое ego Бранаха. Первым режиссерским фильмом Оливье была пафосная, снятая на исходе войны экранизация «Генриха V»; Бранах «в ответ» дебютирует своим «Генрихом V», ставшим их первым с Томпсон триумфом, номинировавшимся на «Оскар» за режиссуру и мужскую роль и названным лучшим европейским фильмом года (плюс «Феликс» Бранаху-актеру), — все это в 89-м, в год смерти Оливье. Оливье — звезда хичкоковской «Ребекки» (1940), получившей «Оскар» за лучший фильм; Бранах снимает изысканный триллер «Снова мертв» («Смерть по второму кругу», «Дважды мертвый», 1991), обыгрывающий в двух временных разноцветных (цвет + ч/б) пластах мотивы того же «Головокружения» и ставший следующим большим успехом Бранаха — Томпсон уже в Голливуде. Последняя режиссерская работа Оливье — чеховские «Три сестры» (1970), Бранах соответствует десятиминуткой «Лебединая песня» (1992; тоже по Чехову), выдвигавшейся на неизбежный «Оскар» в номинации «Лучший короткометражный фильм года» (в главных ролях — Ричард Брирз и сэр Джон Гилгуд). В 1989 году Бранах продублировал и Ричарда Бартона, представ в роли, прославившей последнего в телеверсии пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе» (режиссер Дэвид Джонс), канонической экранизацией которой стал снятый в 1959 году фильм Тони Ричардсона — классика кинематографа «молодых рассерженных». Бранах оказался самым покладистым из всей команды британских актеров-режиссеров, составивших britpack (новое британское вторжение, брит-поп в кино): трудоголик; не так строптив, как Тим Рот; не бухает, как Гэри Олдмен; не ведет отвлекающую от голливудизации жизнь британского театрального актера, как Ралф Файнз; не берет трехлетние передышки, как Дэниел Дэй-Льюис; не употребляет angel dust[11], при-

[10] «Тропы славы» (1957)

[11] Название альбома FNM Одно из сленговых обозначений героина

ближающий процесс digging the grave[12] (см. в «Гамлете») и, как следствие, ashes to ashes[13]. В 1992 году, ненадолго вернувшись в Англию, Бранах ставит камерную комедию-драму «Друзья Питера» (в третий раз с Томпсон), в 93-м экранизирует «Много шума из ничего», делая вторую шекспировскую попытку (в одной из ролей — положительный чернокожий Дензел Вашингтон как дань PC), и, снимая Томпсон в последний раз, создает настоящий лирический реквием по уходящей в небытие любви. В 1994-м снимает «Франкенштейна Мэри Шелли» для Копполы, инициировавшего этот второй акт пуристской по отношению к первоисточникам дилогии, долженствующей расчистить палимпсест киношных наслоений и дать воссиять оригиналу в первозданной чистоте (акт первый — «Дракула Брэма Стокера» самого ФФК). В «Франкенштейне...» можно наблюдать зримое столкновение двух полярных актерских школ (рафинированного техницизма британской театральной традиции и основанного на Станиславском «Метода» Ли Страсберга — Стеллы Адлер) в лице их ярких представителей — самого Бранаха и Роберта Де Ниро, правда, до неузнаваемости изуродованного в роли Creature (Существа) громоздким «варварским» имиджем. Интересно, что на одну из ролей (друга и помощника Франкенштейна — Бранаха) режиссер пригласил Тома Халса, звезду одной роли — Амадея в легендарном фильме Формана — претендентом на которую был и молодой Бранах (Халс был предпочтен ему из-за американизации проекта). Здесь Бранах избавляется от застарелого комплекса, обнажая психоаналитическую подоплеку иерархии, которую он как бы восстанавливает в настоящем виде. 1995 год — вновь камерный фильм «Зимняя сказка» («В разгар зимы»); в 1996-м Бранах устраивает себе настоящий бенефис в роли «неплохого организатора» Яго в «Отелло» Оливера Паркера (звучит забавно, если учесть знаменитые копродукции Оливера Стоуна и Алана Паркера — «Полуночный экспресс», «Эвита». Майк Пэттон устроил в Лужниках такую штуку: сел на колонку, имитируя блаженного Мэтью Модайна из «Птички» Алана Паркера, и защебетал: «Birdy, birdy...»). Бранах — Яго постоянно общается с камерой, смакуя свои злодейства, а однажды закрывает линзу рукой, как будто это камера папарацци, и, надо сказать, это смотрится оригинальнее, чем все ухищрения того же Бранаха-режиссера в «Гамлете». (Ровесник Кена Боно примерно так же общался с камерой в имидже Mr.Mephisto в одном из эпизодов предыдущего шоу U2 Zoo-TV.)

«Гамлет» — апофеоз новой волны шекспировских экранизаций 90-х, где были и фактурный брутализм «Гамлета» Дзеффирелли, трэш-версия «Ромео и Джульетты» Бэза Лурманна и пара «Ричардов III» — тоталитарная парафраза Ричарда Лонкрейна и коллажный «В поисках Ричарда» Аль Пачино, которого Бранах инструктирует в самом фильме в качестве эксперта по Шекспиру, — и провокационный «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Стоппарда (не собственно Шекспир, но что же кроме него), и гринуэевские «Книги Просперо» с Гилгудом, и «Отелло» Оливера Паркера, и фильмы Бранаха; хотя ближе всех к «Гамлету» стоит «Двенадцатая ночь», снятая британским театральным деятелем Тревором Нанном, перенесшим действие комедии так же в нечто напоминающее XIX век (в роли Оливии — партнерша Бранаха по «Франкенштейну...» Хелена Бонэм-Картер).

Бранах трактует «Гамлета» как взрывающуюся изнутри салонную драму в условном интерьере зеркально-иллюзионистского зала, долженствующего, видимо, напомнить другого гения шекспировского экрана — Орсона Уэллса и финал его «Леди из Шанхая», классического noir с еще одной мифологической звездной парой Уэллс — Хейуорт. Грандиозный спектакль Бранаха держится на тех же трех китах: пафос, драматизм и эклектика, и если две первые составляющие (доводимые, впрочем, Бранахом до высшей точки кипения) предоставлены оригинальным текстом, то абсурдный эклектизм лежит на совести интерпретатора. Даже урезанная вдвое версия впечатляет количеством трюков и аллюзий на современный культурный и PC-контекст: монолог «To be or not to be» Гамлет — Бранах читает себе в огромное зеркало, за амальгамой которого

[12] Название композиции FNM To dig the grave — копать могилу *(англ.)*
[13] Название композиции FNM Ashes — пепел *(англ.)*

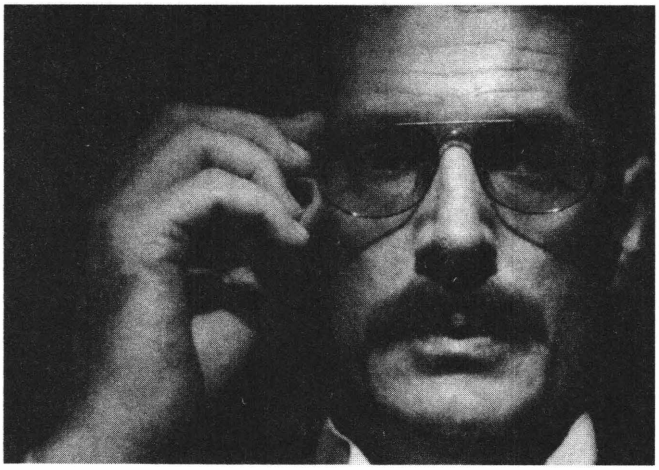
спрятались Полоний с Клавдием (ход из арсенала триллеров, см. недавнюю «Абсолютную власть» Иствуда, например); в финале Гамлет, в стиле Николсона из «Чести семьи Прицци» выбрасывает шпагу в Клавдия — Джекоби, а потом еще опускает на него тяжеловесную люстру в духе «Отчаянного», сам соскальзывая по канату, подобно Дугласу Фэрбенксу; по фильму бродят политкорректные негры, безумно напоминающий Вернера Херцога Лаэрт выходит на трагический поединок в кимоно, а Гамлета в финале уносят в позе распятого Христа. Можно себе представить, что происходит в другой половине фильма, до нас не дошедшей. Вся эта гигантоманская акция выдает стремление Бранаха отождествиться с текстом, создать абсолютную версию «Гамлета», канонический эталон, конгениальный первотексту (хотя складывается впечатление, что Бранах не совсем вышел из образа Яго, акцентируя в своем Гамлете черты агрессора и тирана). Для этого он привлекает целую толпу фигур-прототипов: здесь и виртуозы британской школы сэр Джон Гилгуд, сэр Дерек Джекоби и Ричард Брирз, ветеран английского кинематографа актер-режиссер сэр Ричард Аттенборо; плюс Джулия Кристи, пьющая отравленное вино, надо сказать, с видом заправской алкоголички; американские ветераны Джек Леммон и Чарлтон Хестон, комики Робин Уильямс и Билли Кристал; агентша поколения X — Кейт Уинслет; Жерар Депардье, отсутствующий в двухчасовом монтаже, и т.п. В финале приведенные Фортинбрасом захватчики в форме солдат первой мировой разрушают памятник Гамлету-старшему, издевательски долбя молотком по фатальному уху короля. Примерно так же перегруженный тяжестью саунд FNM долбил по барабанным перепонкам всех посетивших в тот вечер МСА Лужников.

Кроме общих стилистических составляющих Бранаха и Пэттона объединяет тройственная типология творчества, как бы виды творческих единиц, которыми самовыражается их креатив: пафосные переусложненные эклектичные мини-симфонии FNM (первая сторона Angel Dust, кроме первых двух вещей, Just a Man, The Last to Know, Last Cup of Sorrow и т.п.) — мажорные шекспировские блокбастеры Бранаха; чистый трэш-панк, забой для души (Ugly in the Morning, Got that Feeling, Naked in Front of the Computer, Get Out и т.п.) — камерные личные фильмы («Друзья Питера», «Зимняя сказка»); изящные поп-хитовые стилизации (Easy, Evidence, Pristina и т.п.) — мимикрия Бранаха под целые пласты голливудского кино («Снова мертв» — Хичкок, «Франкенштейн...»). Надо отметить стремление обоих — Бранаха и Пэттона — втянуть участников своих side-projects в собственную мейнстримовую продукцию: Бранах забирает Майкла Мэлоуни (Родриго — Лаэрт) и Николаса Фэррелла (Монтано — Горацио) из «Отелло» в «Гамлета». Пэттон — гитариста Mr.Bungle Трэя Спрюэнса, записавшего гитарные партии на King for a Day... и замененного в новом альбоме на Йона Хадсона, приятеля басиста Билли Гулда. В качестве курьеза можно вспомнить, что когда оба наши героя еще ходили в школу (или в kindergarten), Фрэнклин Шеффнер снял фильм «Пэттон» (1970), сценаристом которого был не кто иной, как Фрэнсис Форд Коппола, четверть века спустя пригласивший Кеннета Бранаха поставить «Франкенштейна Мэри Шелли».

Впереди у FNM гастроли, у Бранаха — съемки у Вуди Аллена, другого знаменитого актера-режиссера, выход фильма Олтмена (это side-projects Бранаха). FNM отыграли. В кинозале включили свет. The rest is silence.

Л.МАСЛОВА

Не уезжай, немой голубчик!



«Шизофрения». Голубчик — А.Абдулов

«Шизофрения»
Авторы сценария **А.Абдулов, Е.Козловский, В.Невский**
Режиссер **В.Сергеев**
Оператор **Ю.Шайгарданов**
Композитор **А.Макаревич**
В ролях: **А.Абдулов, А.Збруев, К.Лавров, В.Степанов, Л.Броневой, Л.Неведомский, А.Джигарханян, Н.Трофимов, С.Степанченко, Ю.Кузнецов, Д.Колобова**
«Ленфильм»
Россия
1997

Начальный кадр фильма Виктора Сергеева «Шизофрения» предлагает следующее, обтекаемо философское определение вынесенного в заглавие медицинского термина: «Шизофрения — расщепленный разум. Наиболее распространенное психическое заболевание, которое характеризуется разнообразными проявлениями и имеет тенденцию к хроническому течению...» Однако скоро выясняется, что происходящему на экране соответствует более конкретная формулировка, например, из «Справочника практического врача», где перечислены такие симптомы недуга: падение энергетического потенциала, замкнутость, аутизм, эмоциональное снижение, диссоциация психической деятельности, апатия.

Апатией дышит все в фильме, начиная с титров под вялотекущую «оригинальную музыку» Андрея Макаревича. На титрах демонстрируются кадры какого-то задумчивого военного парада: ползут БТРы, летят самолеты, едут танки. Российский и американский президенты аплодируют всему этому продвижению военной техники. *Оружие и власть* — авторы «Шизофрении» считают нужным сразу же продемонстрировать две приманки, на которые они делают ставку. Эти две вещи, по их мнению, привлекательны и интересны для массового сознания независимо ни от чего — под любым соусом, в любом контексте и даже без оного. Иначе в фильме было бы еще что-то: ну хотя бы секс, богатство, насилие, описание разнузданных нравов какой-нибудь элиты. Отсутствие этих приправ в сколько-нибудь значительных пропорциях заставляет заподозрить, что авторы преследовали не совсем развлекательные цели. Игры кончились, все очень серьезно — ни тени юмора, ни намека на легкомыслие, речь идет о судьбе страны: ведь главным консультантом фильма был

не кто иной, как генерал Коржаков — главный держатель «компромата» на всех российских политиков.

Суть экранной истории сводится к тому, что спецслужбы и мафия при желании могут заставить любого убить кого угодно, поскольку эти структуры являются единственными нормально функционирующими в Российском государстве. И если хорошо отлаженных структур всего две в тотальном бардаке, то между ними неизбежны конкуренция и сотрудничество. Выстроить такой эзотерический сюжет без помощи «консультанта» было бы, видимо, нелегко. Но самое главное, зритель должен быть уверен — в «криминальном кино Виктора Сергеева» (а этот фирменный лейбл красуется на кассете как авторская гарантия подлинной «криминальности») он увидит такое, что по телевизору не покажут и в газетах не напишут. Не случайно авторы с такой гордостью демонстрируют знание тщательно скрываемых, скандальных подробностей жизни сильных мира сего: оказывается, на завтрак они едят яйца «в мешочек», на работу в Кремль приплывают на личных «речных трамвайчиках», лечат похмелье чаем с лимоном, читают журнал «Медведь», играют в теннис в адидасовских кроссовках, а отсиживаются в случае опасности на белоснежных виллах с бассейнами.

Минималистская «аппаратная» эстетика, которая преобладает в рассказе о сокровенных обстоятельствах жизни сильных мира сего, напоминает телешлягер 80-х «ТАСС уполномочен заявить». (Сравнение не в пользу фильма В.Сергеева: уж на что «ТАСС...» был затянут и скучен, но все же позанятнее «Шизофрении», над сценарием которой трудились целых три автора во главе с А.Абдуловым.)

В кадре, как правило, не больше двух человек, количество возможных мизансцен строго ограничено, интерьеры, как и движения камеры, предельно аскетичны и деловиты (роскошь роскошью, но ничто не должно отвлекать от детективно-политической интриги). Как серьезная аналитическая газета не может позволить себе кричащие заголовки и цветные фотографии, так и серьезный фильм о том, что общество больно, не нуждается в завлекательной

В.НОВОДВОРСКАЯ

Сделка со злом

Как полагают авторы, их фильм «Шизофрения» должен произвести эффект разорвавшейся бомбы. Речь, очевидно, идет о разоблачительном пафосе картины, о намеках на беспредел в высших эшелонах власти, которые содержатся в сюжете. Наверное, приглашая на картину в качестве консультанта опального генерала А.Коржакова, авторы хотели придать особый вес и значимость именно политическим своим амбициям.
Мы не сочли возможным оставить эти амбиции без внимания, ограничив разговор проблемами жанра, и попросили прокомментировать «взрывоопасный» подтекст фильма В.Новодворскую — политика, которого не заподозришь в симпатиях к какой-либо одной из кремлевских группировок.

«Искусство кино». Фильм «Шизофрения» режиссера Виктора Сергеева, выпущенный на кассетах, прочно занимает лидирующие позиции в рейтингах видеопродаж Думается, однако, что интерес к картине обусловлен не столько художественными достоинствами и участием в ней известных артистов, но любопытством публики к закулисным политическим играм и, в частности, тем обстоятельством, что главным консультантом фильма является опальный генерал Коржаков...

Валерия Новодворская. Генерал Коржаков, видимо, выступает здесь не только

жанровой обертке и дешевых внешних эффектах. Разоблачение горьких истин о родной стране кощунственно делать предметом развлечения. Из этого убеждения, видимо, и проистекает пренебрежение условиями жанра в «Шизофрении» (номинально представляющей собой политический триллер).

Однообразные фабульные ходы представляются в этом свете не пороком грубо сработанного сценария, а похвальной данью фактической достоверности: события якобы развиваются так, как они развивались в жизни, а заставить их развиваться «как в кино» — значит подорвать доверие зрителей к принципиальной позиции авторов. И позиция эта, судя по всему, важнее, чем стоящая формально в центре повествования судьба человека по фамилии Голубчик (его играет А.Абдулов), имевшего несчастье некогда до безумия понравиться КГБ. А уж если КГБ положил на тебя глаз, ты больше себе не принадлежишь. Впрочем, в России, как увидели ее авторы фильма, себе вообще никто не принадлежит. Как говорится в стихах Голубчика, «родиться в России — родиться в тюрьме».

Идут годы, сменяется режим, КГБ превращается в ФСБ, но роковой роман без взаимности между героем и внутренней разведкой продолжается. И, как чаще всего бывает в мелодраме, история этих взаимоотношений достаточно монотонна: его склоняют к сотрудничеству, он уступает, но думает только о том, как улизнуть. «Мелодраматическая» трактовка избавляет от необходимости искать объяснения, почему именно Голубчик становится объектом интереса сначала КГБ, а потом и мафии, — природа сердечных привязанностей иррациональна. Между тем в «правильном», рациональном кино, уважающем законы своего жанра, а не использующем произвольно принципы других, желательно, чтобы герой был аттестован в героическом качестве с первых же минут своего появления. «Почему я?» — спрашивал наемный убийца в популярном фильме тоже с несколько «психопатологическим» названием — «Дежа вю». И получал конкретный ответ: «Потому что вы найдете клиента даже у дьявола в заднице». От героя «Шизофрении» таких подвигов никто не требует — ФСБ, как преданная подруга жизни, поставляет клиентов тепленькими прямо под ствол своего Голубчика.

в качестве консультанта, но и в качестве соавтора сценария, потому что картина сильно напоминает некоторые страницы из его бестселлера — мемуаров о Ельцине

То, что показано в фильме, — криминализация власти, заказные политические убийства, Олег Янковский, Марк Захаров, видные демократы, прогуливающиеся на фоне мафиози, крупный банкир Лозовский, укрывающийся «под крышей» бандитов, — это неспроста Под фамилией Лозовского явно выведен Березовский (и актер внешне похож, и фамилия созвучна), это и заставляет думать, что Коржаков участвовал в написании сценария, потому что ненависть Коржакова к Березовскому известна Иррациональная, мистическая ненависть, никакими реальными причинами не продиктованная Так что перед нами просто попытка личной мести через кинематограф

«ИК». А кто, по-вашему, является прототипом «вице-премьера», которого играет в фильме Кирилл Лавров?

В.Новодворская. Я думаю, что здесь нет прямого соответствия Естественно было бы ожидать, что Коржаков выведет в этом образе ненавидимого им Чубайса, но уж очень Лавров на Чубайса непохож Стилистически просто другой персонаж Можно предположить, что это собирательный образ какого-то вице-премьера и даже не реформатора, потому что едва ли вице-премьер-реформатор будет опираться на структуры КГБ Можно представить себе, что получилось бы в результате этой попытки! В том-то и дело, что силовые структуры не подчиняются реформаторским силам, у реформаторских сил, определяющих политику Кремля, нет возможности сыграть в эту игру У них нет собственных силовых структур.

Показанное в фильме напоминает сюжеты целой серии итальянских картин последней четверти века. «Сиятельные трупы», «Следствие окончено, забудьте», «Признание комиссара полиции прокурору республики» плюс еще «Крестный отец» Только трудно себе представить,

Тут-то и вступает в действие триллерный компонент картины. Ужас в том, что всякий раз, когда Голубчик, всматриваясь в оптический прицел, решает саботировать навязанное ему убийство и выстрелить мимо цели, невидимая рука (как будто из-за его плеча) осуществляет злодейский акт, и очередной труп волей-неволей оказывается на его совести. Когда нечто подобное произошло в первый раз, герой онемел. Когда это случилось в последний раз, к нему вернулась речь. Вот, собственно, и вся история болезни Голубчика. Обычный реактивный психоз, правда, несколько затянувшийся.

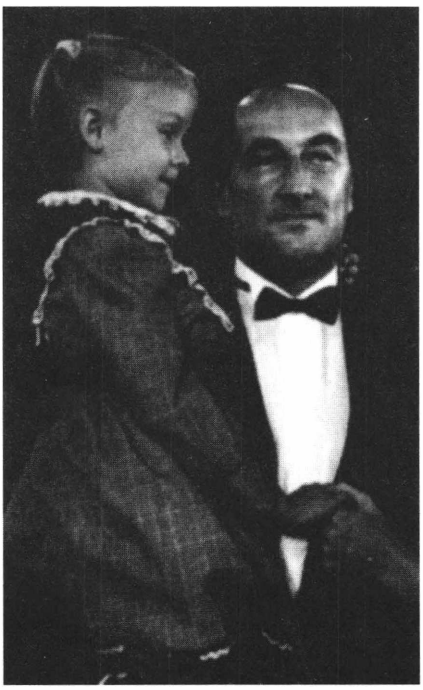
Можно, конечно, называть это шизофренией, намекая на расколотость общественного сознания. Однако на бытовом уровне шизофрения — это прежде всего неадекватность восприятия мира, видимого словно через толстый слой стекла. Вот уж чем не страдает ни один из персонажей фильма, так это неадекватностью. Их несложные роли обрисованы так конспективно, что проявить некую шизофреническую странность им просто негде и некогда. А некоторые мелкие смещения и неясности — это скорее вопрос адекватности авторов, а не персонажей. Например, почему после успешного выполнения задания Голубчика обещают отправить не куда-нибудь, а именно в Париж. Может быть, там мощная резидентура или оплот русской мафии? И фээсбэшники, и мафиози так настойчиво упоминают этот город, что когда герою, ушедшему «и от бабушки, и от дедушки», предоставляется возможность самостоятельно выбрать место назначения, никакое другое географическое название просто не приходит ему в голову (на этом он, в общем-то, и горит).

Избегающему жанровой логики фильму Сергеева, тем не менее, свойственна своего рода «жанровая дисциплина» в самом отрицательном понимании: сказано, что герой должен лететь в Париж, значит, в Париж и без разговоров. Должен герой встретиться с девушкой, значит, он встретится с ней прямо на дороге и именно в тот момент, когда велят авторы, без всяких объяснений и причин. Что это, как не аутизм замкнутого в самом себе сознания, поглощенного своими сверхценными идеями и не соотносящего с реальностью конкретное оформление этих идей?

что создатель «Крестного отца» изобразил бы на замечательном мафиозном балу какого–нибудь американского президента, знаменитых американских общественных деятелей Нет, эти миры существуют обособленно, точно так же, как обособленно криминальный мир и мир власти существуют в нашей действительности

Дело в том, что фильм порочен концептуально Не просто неправилен, а порочен Создателю фильма нужно было один конфликт подменить другим Ведь если скрывать конфликт нет смысла, нужно вместо подлинного конфликта придумать мнимый.

Криминализация власти переведена в картине в уголовную плоскость На самом деле в действительности все происходит с точностью до наоборот Незабвенный Отари Квантаришвили, которого оплакивал в свое время Иосиф Кобзон, сделал деловое предложение власти, когда еще был жив мол, надо допустить к управлению представителей теневой экономики, представителей преступных син-



«Шизофрения». Банкир Лозовский — Б.Клюев

Главная идея «Шизофрении» — «прогнило все насквозь в Российском государстве». Высокопоставленные чиновники из аппарата президента готовы убирать конкурентов, не стесняясь в выборе средств, «органы» ловко осуществляют заказанные свыше политические убийства, бизнесмены завязаны с бандитами, мафия рвется к власти, артисты и режиссеры тусуются с мафией, менты берут взятки, банкиров и журналистов отстреливают, как цыплят, а жизнь простого человека и вовсе полушки не стоит... Все это мало проясняет логику реальных процессов, зато хорошо согласуется с мифами массового сознания.

Мир «Шизофрении» иллюзорен и аутичен, как представления обывателя, в чьей голове мешанина фамилий, газетных заголовков, расхожих формулировок, разоблачений и скандалов живет своей собственной жизнью, имеющей отдаленное отношение к реальной политике. В этом мире можно обсуждать любого политического деятеля, как своего соседа или родственника, и даже та или иная государственная структура в целом может быть наделена индивидуально-человеческими чертами, желаниями и эмоциями, может персонифицироваться, как на газетной карикатуре. С этой точки зрения финальную «ликвидацию» Голубчика (заодно со всем самолетом, взявшим было курс на Париж, но взорвавшимся прямо над взлетной полосой) можно интерпретировать не как мифическую государственную необходимость, а как вполне по-человечески понятную месть ФСБ «неверному возлюбленному»: «Так не доставайся же никому!»

Коль скоро персонификация, очеловечивание тех или иных общественно-политических сил автоматически происходит в массовом сознании, то персонификация их на экране с помощью актеров — акт вторичный, при котором главное — не разрушить уже имеющуюся у зрителя установку: как должны выглядеть лицемерный государственный чиновник, циничный «психолог» из ФСБ, рвущийся к власти «денежный мешок», преступный «авторитет» или такая экзотическая фигура, как портной, обшивавший Берия, и т.д. Эти и другие не менее сакраментальные роли играют в «Шизофрении» известные и даже неплохие актеры (Кирилл Лавров, Александр Збруев, Леонид Броневой,

---

дикатов. У них большой опыт, они помогут, они даже уличную преступность могут прекратить на уровне «стрелок» и «разборок».

Если бы его предложение было принято, фильм «Шизофрения» выглядел бы образцом социалистического реализма или же итальянского неореализма Но это предложение принято не было. Зато было принято совсем другое осуществилась хрустальная мечта Коржакова, высказанная в его мемуарах, в знаменитом финальном диалоге между К и Ч , где он предлагает Черномырдину отменить выборы и договориться с коммунистами Выборы не отменили, коммунисты на выборах проиграли, тем не менее сделка произошла. То, что случилось 22 октября 1997 года, можно назвать вхождением коммунистов во власть. В этот день произошла легитимация зла на правительственном, на государственном уровне, потому что не важно, что обещали коммунистам и что они действительно получат, важно, что они получили моральную легитимность· Ленин остается в мавзолее, 7 ноября объявлено праздником примирения и согласия, сохранен выходной день. После этого все остальное уже не существенно

То, что показано в фильме — соглашение власти со злом, — произошло, но в другой плоскости Произошла грязная сделка, которая гораздо хуже сделки с преступным миром, потому что сделка с коммунизмом — это гораздо больше, это сделка с дьяволом. Это допущение «убийства по совести» — то, до чего додумался Родион Раскольников и о чем его приятель Разумихин и Порфирий Петрович говорят, что лучше уж допустить криминальное убийство, нежели думать, что имеешь право, раз ты не тварь дрожащая, убить старушку во имя высших идеалов человечества. Допущение коммунистического зла «по совести», примирение и согласие с ним гораздо хуже победы коммунистов на выборах и насильственного захвата власти, потому что это добровольная сделка со злом

Так что реальности, которая описана в

Армен Джигарханян, Юрий Кузнецов). Все они находятся в довольно унизительном положении, поскольку используются прежде всего типажно — примерно как «массовка» на презентации в Доме кинематографистов, когда в кадр попадают разные известные личности максимум для того, чтобы сделать ручкой. Непроявленность характеров основных персонажей доходит до такой степени, что трудно произвести их дифференциацию на самом примитивном уровне: просто определить, кто из них скорее отрицательный, а кто — скорее положительный, в ком еще осталось что-то человеческое, а в ком — нет. Но при отсутствии какого-либо развивающегося конфликта в этом и нет особой надобности. Поскольку функцию конфликта замещает тотально разоблачительная идеология авторов, все действующие лица, кроме мученика Голубчика (и его невыразительной помощницы — дочки криминального «авторитета»), заслуживают лишь огульно-презрительного отношения по принципу «все они одним миром мазаны», которым утешается вечно недовольный властью российский обыватель.

Что касается Александра Абдулова, любимого актера Виктора Сергеева, то в «немой период» он предстает в необычайно выгодном свете: на фоне окружающих его «говорящих голов» молчание Голубчика выглядит исполненным глубокого смысла и неподдельного чувства. Абдулов подчеркивает это впечатление замедленными жестами и вескими, не растрачиваемыми попусту мимическими реакциями человека опытного и проницательного, трезво осознающего безвыходность своего положения. Но, заговорив, он оказывается ничуть не лучше и не умнее других. Надо отдать должное честности Абдулова-сценариста, который мог бы написать более выигрышную роль Абдулову-актеру, но не сделал этого, наверное, чтобы никого не ущемить, — пусть все будут в равном положении, пусть ни у кого не будет индивидуальной речевой манеры, запоминающихся реплик, остроумных шуток. Пусть все актеры, которым дорога судьба России, пострадают за нее и разделят поровну тягостную обязанность проговаривать с экрана безликий и пресный текст, который сегодня редко встретишь даже в публицистической газетной статье.

фильме, мы можем только позавидовать. Если бы все наши проблемы сводились только к криминализации власти, это было бы поистине не так страшно Наши проблемы гораздо глубже, страшнее То, что у нас произошло, — онтологический конфликт, вернее, снятие онтологического конфликта за счет онтологической сделки Отныне у нас в стране Бог и сатана являются партнерами и пайщиками одной «пирамиды», и те, кто рассчитывает получить от этого политические дивиденды, в конце концов будут создавать клубы обманутых вкладчиков, демонстрации устраивать на эту тему Но не поможет Потому что они должны знать, что любая пирамида убыточна, тем более пирамида, в основу которой положена такая идея, что Бог и сатана могут быть партнерами

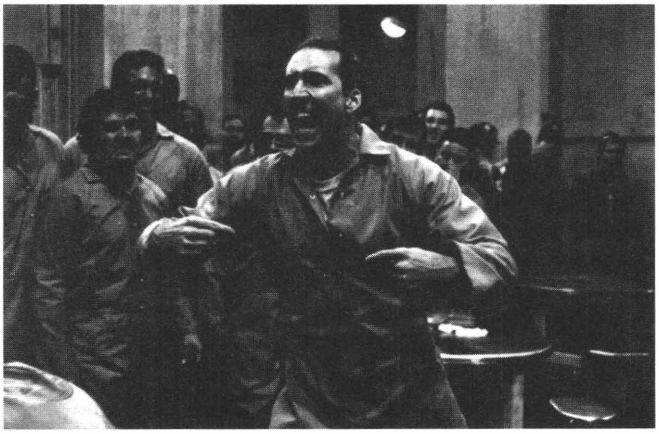
«ИК». В одном из кадров «Шизофрении» мелькает политический лозунг «Лебедь — наш президент!» Очевидно, в основе фильма лежит не только желание Коржакова рассчитаться с политическими противниками, но и попытка агитации за так называемую «третью силу» Как вы к этому относитесь?

В.Новодворская. Никаких третьих сил не бывает В мире есть только две силы — Бог и сатана В середине ничего нет Лебедь никогда не был «третьей силой» Это просто предельно беспринципный человек, который левым глазом подмигивает левым силам, а правым глазом подмигивает правым силам, чем, кстати, занимается и мэр Лужков. Это не значит, что есть какая-то третья сила Это очень характерная для России попытка сесть одновременно на два стула А поскольку зло всегда активнее и агрессивнее, любая попытка заигрывания со злом кончается поражением добра Фактически у нас равновесие уже нарушено

Литературная запись Н.Сиривли

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

В поисках своего лица



«Без лица» ***(Face/Off)***
Авторы сценария **Майк Уэрб, Майкл Коллири**
Режиссер **Джон Ву**
Операторы **Оливер Вуд, Гэри Капо**
Художник **Нейл Спайсек**
Композитор **Джон Пауэлл**
В ролях. **Джон Траволта, Николас Кейдж, Джоан Аллен, Алессандро Нивола, Джина Гершон и другие**
Paramount Pictures Corporation and Touchstone Pictures,
A Douglas / Reuther production,
WCG Entertainment production
США
1997

Фильмом «Без лица» Джон Ву показал, что не зря покинул исчезающий с карты мира Гонконг и перебрался в Голливуд. Речь идет не столько о самом значительном за время его работы в Штатах коммерческом успехе, сколько о том, что успех этот пришел к наиболее авторскому его американскому фильму.

Разумеется, слово «авторский» означает в данном случае не следование канонам авторского кино, а верность раз и навсегда выбранной для себя эстетике и тематике. Эстетика Ву многократно описана, в том числе и на страницах журнала «Искусство кино»: хореографически выверенные перестрелки, направленные друг на друга пистолеты, стрельба по-македонски (с обеих рук), изобилие трупов и натуралистичность поединков. Иными словами, фильмы Ву — это место, где традиции японских самурайских фильмов и балетная пластика лент о боевых искусствах встречаются с шокирующей жестокостью Сэма Пекинпа и криминальными сюжетами Мельвиля и Копполы. Однако, как показывает опыт, без внутренней тематической основы, характерной для лучших фильмов Ву, все это мгновенно превращается в полупародийную стильность «Десперадо». В этом смысле «Без лица» интересен как первый американский фильм Ву, тематически близкий его гонконгским работам. Как в «Убийце» и частично в «Крутых», Ву рассказывает историю двух противостоящих друг другу мужчин, у которых больше сходства, чем различий. Режиссер не затуманивает (как в «Сломанной стреле») психологическое напряжение пиротехническими спецэффектами, хотя история эта даже более неправдоподобна и фантастична, чем обычно. Полицейский Шон Арчер (Джон Траволта) много лет пытается поймать террориста Кастора Троя (Николас Кейдж), некогда случайно застрелившего его сына. По

ходу дела герои в результате операции в буквальном смысле меняются лицами, и теперь Арчер — преступник, которого разыскивает полиция, а Трой — герой-полицейский, спаситель Чикаго.

Все бы хорошо, только что-то нехорошо. Перестрелки и тут по-прежнему хореографичны. Джон Траволта и Николас Кейдж почти достигли балетной грации Чоу Юнь Фа. Долби-звук позволяет расслышать, как падает отстрелянная гильза, — режиссеру, который еще в Гонконге специально подбирал звук пистолета для каждого из героев своих фильмов, это должно быть особенно приятно. Сюжет позволяет обыграть коронную тему Ву, а бесконечные «мексиканские дуэли» (когда все наставляют пистолеты друг на друга) только подчеркивают амбивалентность дружбы и вражды.

К слову сказать, фильму «Без лица» принадлежит рекорд по числу участников «мексиканской дуэли» — в финальной сцене их пятеро, включая двух женщин. Однако лучшей из подобных сцен, вероятно, следует признать ту, где герои целятся друг в друга, находясь по разные стороны двустороннего зеркала. Каждый из них видит при этом самого себя, но поскольку они уже поменялись лицами, то на самом деле смотрят в лицо своего врага. Никогда еще идея сходства и двойничества участников поединка не была проведена столь последовательно.

Однако, повторюсь, что-то не так в последнем фильме Ву. Даже «мексиканские дуэли» выглядят не фирменным знаком режиссера, а самоцитатой, причем не единственной в картине (голуби летят в церкви, как в «Убийце», каталки используют в перестрелке, как в «Крутых» и «Воре в законе»). Такое впечатление, будто фильм снят американским поклонником Джона Ву, хорошо изучившим его стиль, но не понявшим чего-то главного. Простота и изящество гонконгских шедевров ушли.

Если бы Ву продолжал снимать у себя дома, изменение его почерка скорее всего объяснили бы очевидными возрастными причинами. Однако, учитывая место производства его последней работы, слишком велик соблазн обвинить в этом Голливуд в частности и американское кино в целом.

Можно сказать, что результат не вдохновляет потому, что Ву пришлось работать со сценарием фантастического боевика, написанным семь лет назад для Сталлоне и Шварценеггера. По счастью, чуждую ему фантастику Ву вытравил почти полностью, но в фильме все равно чувствуются следы всех этапов переделки сценария: от совершенно лишней фантастической тюрьмы с ботинками на магнитной подошве до странной переклички имен: братьев-преступников в фильме зовут Кастор и Поллукс — как двух древнегреческих близнецов (мотив двойничества?), жену Арчера — Ева, а усыновленного им мальчика — Адам. А это-то почему? Со зрителем в прятки поиграть? Намек на будущий инцест? Но, думается, причина лежит глубже.

Дело в том, что идея тесной связи двух мужчин — друзей в «Пуле в голове», коллег в «Крутых» и противников в «Убийце» — кажется голливудским продюсерам (и, возможно, американским зрителям) сомнительной. Достаточно сказать, что когда обсуждался проект американского римейка «Убийцы», было принято решение заменить полицейского-мужчину на женщину (сыграть ее, кстати, должна была Мишель Йео). В противном случае продюсеры опасались, что зрители примут героев за «голубых».

Разумеется, это не означает, что отношения двух мужчин не могут быть в центре американского фильма. Однако предпочтительно, чтобы эти отношения были четко определены: товарищи по оружию — так товарищи по оружию, геи — так геи, враги — так враги. Более того, враги должны репрезентировать собой добро и зло, примирение между ними невозможно. Хорошим примером является фильм Майкла Манна «Схватка», который, собственно, посвящен тому же, чему и «Убийца» — отношениям полицейского и преступника. Однако несмотря на то, что Манну удалось избавиться от привычного деления на черное и белое, герои все равно не смогли преодолеть разделяющую их стену. В финале «Схватки» полицейский убивает преступника — тогда как в финале «Убийцы» становится рядом с ним спина к спине и начинает на пару крушить налетающих врагов.

Именно возможность такого мгновенного «переключения» (on/off) из врагов в друзей и является «торговой маркой» Джона Ву. Ву считает, что каждый

должен следовать своим путем (или, если угодно, соответствовать карме): киллер должен убивать, полицейский должен его ловить. То, чтобы второй поймал первого, — земное воплощение высшей справедливости. Но если первый ведет себя мужественно и достойно (не стреляет в женщин и детей — вспомним «Леона»), то он не вызывает ничего, кроме уважения и чувства близости. Он перестает быть воплощением абсолютного зла, но при этом остается виновным и заслуживающим наказания. В этом, к слову сказать, причина расхождений Ву и

Тарантино, отказывающего своим персонажам в праве на настоящую жизнь: они всего лишь экранные фантомы, истекающие клюквенной кровью, какой у них в самом деле может быть путь и какая карма?

Итак, в гонконгских фильмах Ву киллеру оставляется возможность вести себя достойно и мужественно, а не служить воплощением абсолютного зла. Кастор Трой этой возможности лишен. Зритель видит, что Трой — лучший муж и отец, чем Арчер, что он не глуп и по-своему благороден: в прологе Трой делает все возможное, чтобы сын человека, которого он должен убить, не пострадал, он не мстит жене и дочери своего врага, любит своего брата и так далее. Но сюжет, сочиненный еще до появления Ву в Голливуде, не позволяет Кастору стать вровень с Арчером. Зритель невольно начинает испытывать раздражение, чувствуя, что авторы передергивают. Кастор Трой, которого снимает Джон Ву, никогда не стал бы взрывать пол-Чикаго ни за восемь, ни за восемьсот миллионов.

Авторы сценария подыгрывают Арчеру, и режиссер, пытаясь поставить героев в равное положение, начинает подыгрывать Трою. В результате террорист и убийца выглядит более привлекательно, чем полицейский, тем более что ему отдана идея о родстве героев, именно он бесконечно убеждает Арчера в том, что они похожи. Даже уходит Трой хладнокровно и впечатляюще: глядя в глаза своего убийцы, он медленно и не спеша режет себе лицо — как какой-нибудь панк на концерте.

Единственной сценой, напоминающей об одинаково достойной жизни полицейского и убийцы, становится та, где Арчер (в обличии Троя) обороняет бандитское логово от налетевших рейнджеров. Кажется, еще немного, и он поймет, что он един со своим врагом — хотя бы потому, что, как и Кастор, всегда помнит, сколько пуль у него осталось. Однако, как настоящему американскому герою, ему удается избежать прозрения: только вместо своего убитого сына ему остается сын убитого им мужчины и погибшей по его вине женщины.

И если вам хочется — назовите это хэппи эндом.

Н.СИРИВЛЯ

Время разрушать

В программе Открытого фестиваля кино стран СНГ и Балтии (как теперь называется анапский «Киношок») азербайджанский фильм «Чужое время» режиссера Гусейна Мехтиева резко выделялся как на фоне эпически неторопливых лент, зовущих вернуться к истокам и вечным ценностям национальной культуры, так и на фоне жестко нарезанных малобюджетных российских комиксов, играющих с «вечными ценностями» в постмодернистскую чехарду. Тем не менее фильм Мехтиева, снятый в весьма традиционной повествовательной манере, демонстрировал, быть может, наиболее радикальное разрушение устоев традиционной культуры и традиционной морали.

История, рассказанная в фильме, вполне камерная, лишенная каких бы то ни было социальных и политических подтекстов. Это история болезни некоего художника, любителя голубей, который, упав с крыши, превратился в одночасье в жалкого, парализованного безумца, и его дочери-скрипачки, взвалившей на себя бремя ухода за больным отцом, принеся в жертву ему молодость, любовь, профессию и в конце концов — собственное «я». Частную, бытовую коллизию, которая могла бы стать основой мелодрамы (страдающая и вознагражденная добродетель), натуралистического очерка (среда заела) или даже трагедии (столкновение чувства и долга), создатели фильма используют в качестве своего рода метафоры, переворачивающей расхожие представления о долге и нравственности.

Для этого конфликт переводится из плана внешнего — безвыходная ситуация, трагическое стечение обстоятельств — в план внутреннний — неправильный выбор: героиня в принципе может в любой момент отказаться от непосильной ноши (на протяжении всего фильма доброжелательный и мудрый доктор предлагает ей поместить сумасшедшего отца

«Чужое время». Отец — А.Аббасов

«Чужое время»
Автор сценария **Рамиз Ровшан**
Режиссер **Гусейн Мехтиев**
Операторы **Амин Новрузов, Надир Мехтиев**
Художник **Маис Агабеков**
Композитор **Азер Дадашев**
В ролях: **Аян Мир-Касимова, Аладдин Аббасов**
«Азербайджанфильм»
Азербайджан
1996

«Чужое время». Дочь — А.Мир-Касимова

в соответствующую больницу), но гипертрофированное чувство долга и подсознательный страх нарушить заповедь, требующую от дочери принести себя в жертву отцу, заставляет ее мазохистски цепляться за больного, все глубже погружаясь в пучину его болезни.

Собственно этот процесс саморазрушения героини и составляет суть действия, лишенного какого бы то ни было сюжетного динамизма, неожиданных поворотов и ярких красок. Фильм начинается и заканчивается краткими эпизодами «бунта», решенными в цвете, а между ними — бесконечный черно-белый флэшбэк, воспоминания героини, доведенной до последней степени отчаяния. Сюжет развивается медленно, с избыточными подробностями, бесконечными повторами и в абсолютно дискомфортном для зрителя направлении: энтузиазм, радость, надежда, любовь к отцу, переполнявшие героиню в начале картины, постепенно сменяются ее тяжелой депрессией с признаками подступающего безумия.

Поскольку отец (Аладдин Аббасов) «не виноват» в том, что он болен, а дочь (Аян Мир-Касимова, получившая приз за лучшую женскую роль) тем более «не виновата» в своей чрезмерной жертвенности, драма сознательного столкновения устремлений и характеров уступает место иной драме, безличной и оттого еще более жуткой: мы видим, как старик невольно забирает жизненные силы дочери, как энергия, воля податливого юного существа необратимо уходят в черную дыру безумия и болезни. Процесс психологического вампиризма воссоздан на экране столь подробно и физиологически достоверно, что зритель тоже становится невольной жертвой и к концу просмотра чувствует себя совершенно измученным и опустошенным.

Если бы данная коллизия развивалась только на уровне клинически достоверного актерского проживания, выдержать ее было бы вообще невозможно, но, по счастью, кроме актерской игры в фильме присутствует еще и режиссерская игра с пространством, ненавязчиво и точно объединяющая бытовой и метафорический уровень и придающая всему происходящему спасительное эстетическое измерение.

Пространство фильма четко организовано по принципу затухающих колебаний маятника. В первой трети картины мир еще разомкнут, широк: мы видим загородный дом у моря, где случилось несчастье, больницу, зал консерватории, где героиня репетирует с оркестром, вокзал, откуда ее возлюбленный уезжает в другой город, улицы, где она встречает знакомых... Но постепенно пространство сужается до пределов двухкомнатной квартиры, в которой поселилась беда.

Исчезают люди: друзья, знакомые, врачи, приходящие сиделки... Последним рудиментом внешнего пространства остается кабина лифта, где героиня время от времени встречает соседа, настойчиво предлагающего ей свою помощь. «Я все могу», — говорит он (его помощью она в конце концов и воспользуется).

Все связи с внешней реальностью постепенно отмирают, выходить больше некуда и незачем. Значимыми становятся лишь перемещения героини из одной комнаты в другую: из полутемной проходной, с нищенской, скудной обстановкой, где обитает она, в светлую и большую, где в кресле-каталке сидит старик с безумным, выкатившимся глазом. И повсюду — на полу, на подоконнике, на спинке кресла — воркуют голодные голуби, которых отец кормит с руки, то и дело зажимая ладонь и не давая птицам наесться вдоволь. Этот безумный мир завораживающе красив: трепещущие белые крылья, потоки света, черный бархатный берет на голове отца, черно-белые клетки пледа у него на коленях... Но красота фотографии (операторы Амин Новрузов и Надир Мехтиев) кажется мучительным диссонансом с патологической сутью происходящего.

Навязчиво повторяющиеся эпизоды, когда героиня приходит к отцу с очередной тарелкой каши, которую он выплевывает ей в лицо, когда она снова и снова устало укоряет его за голодных, некормленых голубей, садится обреченно у его ног или склоняется над ним так, что камера трепетно фиксирует все новые изысканные сочетания ее мягких, черных волос, нежного лица и зловещей гримасы сумасшедшего старика, — эти эпизоды все дальше затягивают зрителя в стихию гибельной и безысходной зависимости. Мы видим, как тени на лице девушки залегают все глубже, взгляд ее становится все более отрешенным, интонации все более безнадежными... В какой-то момент наглухо замкнутое пространство, в котором она добровольно замуровала себя, словно выворачивается наизнанку, теряет четкость физических очертаний: несколько раз повторяется план, где яблоки, выпавшие из рук, перед ее невменяемым, остановившимся взглядом пролетают сквозь призрачный пол... Безумие накатывает неотвратимо, атмосфера распада сгущается, становится почти физически непереносимой...

И тут, полностью исчерпав ресурс нашего терпения и сочувствия, действие возвращается к началу, к первому цветному эпизоду, где героиня, проснувшись от неясного отцовского призыва, собирается было идти к нему с судном, но вдруг, яростно отбросив сосуд болезни, садится с искаженным лицом на постель, вспоминая... В финале, вспомнив все и словно очнувшись от затянувшегося кошмара, она предпринимает отчаянную попытку спастись: оставив дверь нараспашку, она выбегает из квартиры и бросается к соседу (тому самому «мастеру на все руки»), чтобы отдаться ему и почувствовать себя живой, вернуть себе свое «я» (а в это время птицы — привет от Хичкока — заклевывают безнадзорного мучителя-старика).

Попытка спасения не удается. В самых последних кадрах мы видим, как героиня садится в опустевшее отцовское кресло и так же, как он, кормит голубей, зажимая ладонь, и в глазах ее тот же самый безумный отцовский блеск... Маятник пространственных колебаний замирает в нижней точке, отмечающей абсолютную потерю человеком своего «я», и становится очевидным, что самые лучшие вещи — предписанный традицией долг, жертвенность, самоотречение — могут, в отсутствие внутренней свободы, привести к распаду и гибели души.

Фильм отвергает незыблемость двух, казалось бы, устоявшихся в восточном сознании заповедей: заповедь почитания старших и заповедь целомудрия как высшей добродетели женщины. Но при этом, что самое замечательное, ревизия традиционной морали оборачивается здесь не проповедью аморального беспредела, как это происходит зачастую в нынешнем российском кино, но утверждением более глубокой и жизнеспособной персоналистской этики, иной иерархии ценностей, вершина которой не абстрактный «закон», а конкретная, живая и неповторимая личность.

К О М М Е Н Т А Р И И

ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ

Письмо третье

Просили Вы меня, господин главный редактор, присмотреться к тому, чем потчевало нас ТВ в ночь новогоднего бдения. Присмотрелся.

«Как-то раз перед толпою соплеменных гор у Казбека с Шатгорою был великий спор...» Что-то такое из Михал Юрьича со школьных лет зацепилось за подкорку. И впрямь задвигались горы. Отечественные телеканалы напрягли мускулатуру, загремели створками шлюзов, отдраили днища, и, как справедливо утверждал М.М.Жванецкий на канале «Культура», разразилась очередная стадия борьбы несправедливости с невежеством, составляющей суть всей отечественной истории. Впрочем, Жванецкий говорил о борьбе невежества с несправедливостью, но что так, что этак...

Если воспользоваться сочиненной на заре уходящего вскоре столетия «Спортивной теорией культуры» Ортеги-и-Гасета в качестве трамплина, то мы имели дело с тем видом состязания, который ранее именовался вольной борьбой, но теперь почему-то перекрещен в греко-римскую. Так вот в этой самой греко-римской борьбе перепижонивший НТВ потерпел, на мой взгляд, решительное поражение. И не только потому, что на всех каналах мелькали те же раскрученные светила, и обойтись без них недостало пороху. На самом деле Эн Те Венцы проиграли еще задолго до выхода на ринг, потому что поддались господину Эрнсту и рискнули играть чужую, не свою партию. Чем же еще можно назвать их программу, как не пробой перешибить «Старые песни о главном» путем, так сказать, более интеллигентного оформления? Причем не вторую версию, откровенно более слабую, а первую, в которой были милые сценки, вроде Гарика Сукачева, вырыдавшего «Я ми-ла-во узнала па-паходки...».

Да, на гроб НТВ можно укладывать охапки цветов, кому не жалко. Перед нами замечательный пример воздвижения и выветривания кумира. Поначалу были молодые люди с амбициями и не без таланта. Затем все, кажется, молодые люди нарастили брыли и вместе с тем окончательно уверовали в то, что они и есть соль земли, весь оной земли интеллектуальный ресурс. Кое-какие признаки рискованного самолюбования проглядывали давно: Леонид Парфенов был мил в «Намедни», но затянутая процедура протирания очков была уже излишне кокетлива. Однако же «Намедни» авторам надоело, тогда как с хроникой уходящего столетия под негласным титулом «Повторение пройденного» получилось слабее. Слабее, пожалуй, потому, что стало лень работать как следует: учинили несколько экранов, но затратить тьму сил для того, чтобы полиэкранность заработала, не пожелали. Вроде и так дело беспроигрышное: всю работу делают закадровые «негры». Помнится, у Юрия Анненкова, мемуариста столь же великолепного, каким он был художником, есть сценка, когда Велимир Хлебников на недоуменный вопрос, зачем же тащить через стол кильку за хвост, а не попросить соседей, ответил: «Нехоть тревожить». Вот-вот, я об этом. Нехоть, и все. О Киселеве-гро-

мовержце и распорядителе стихий говорить не посмею: уж больно велик! Ну, а Шендерович? Первый цикл «Кукол» был хорош, и плох быть не мог — возьми добрые старые истории, вроде осады Трои ахейцами, и не промахнешься. Дальше труднее, и Шендерович бросил это дело. Нехоть, должно быть. «Куклы» стали безадресно тяжеловато-злобноватые, а господин Шендерович взялся сочинять и зачитывать свое «Итого», после которого у меня возникает острая потребность смыть ощущение некоей липкости, желательно с мылом.

Опять захотелось процитировать Жванецкого: «Когда деньги роли уже не играют, их легко можно обменять на труд, какой никому уже не нужен». Пусть М.М. извинит: цитирую по памяти, но, мне кажется, точно.

Так вот обратно к Новому году. Эрнст опять угадал. Не выходя за рамки легкого жанра, можно признать, что было в целом неплохо. Почти ничего не запомнилось, но ощущение некоей легкой, скорее, приятности осталось, чего не рассеял даже уж очень, ну очень сентиментальный финал: хоровое разыгрывание песни госпожи Пахмутовой всем наличным составом вокалистов, включая даже любезного моему сердцу главаря группы «Любэ», коему места за праздничным столом не нашлось, ибо не в жанре. И правильно: жанр прежде всего. Ну, конечно, затянуть несколько траченных молью западных кумиров недавних дней — это, может, и линия наименьшего сопротивления, вследствие чего наши собственные светильники добра смотрелись рядом вполне на уровне. Но ведь и затянуть было не просто, в чем таки преуспели.

А Эн Те Венцы? Отрясать пыль с оперы и оперетты усилиями Лаймы Вайкуле, а также трио в составе Апина — Валерия — Дэнс... Похоже, авторам это в замысле казалось так смешно, так забавно, так мило. Скучно, господа. Тщательнёе надо. Тщательнёе. Как, думаю, и другие глотатели телевизора, я упорно переключал каналы.

Господин Рязанов царил повсюду. То легкий пар, где Мягков хорош действительно, а Барбара Брыльска... В чем-то символ: голос Талызиной, песенки Пугачевой — кроме слабости господина режиссера к Польше, каковую я с юности разделяю, других оснований для выбора героини не просматривается. То карнавальная ночь, сквозь волшебный кристалл которой, как видения детства, — Ильинский, Филиппов и совершенно невнятная молодежь, включая госпожу Гурченко. Опять же Гайдай и снова белое солнце. И снова чародеи с заблукавшим в останкинских коридорах Фарадой... Да-с, репертуар-то бедноват, особенно когда из вящего патриотизма враз отреклись от импорта. И моего любимого Альфа, восхитительного пришельца с длинным плюшевым носом, отправили с канала СТС обратно в инопланетянство, грубо наступив на мечту о цикле, какой бы длился всегда. Кстати, о рекламе. Хотите мнение специалиста о том, кто делает лучшую рекламу? Премию на фестивале компьютер-арта вручили — и вполне справедливо — за финал клипа о том, как трудно быть маленькой вкусной шоколадкой. Но есть, на мой взгляд, реклама лучше. И уж, во всяком случае, это не дорогостоящая и занудная эпопея с живыми картинами ведомства господина Грымова на РТР. Лучшая реклама, господа, у Налоговой полиции: «Пропало желание? Это нервы. Заплати налоги!» По-моему, шедевр.

И все же, господин главный редактор, я нашел нечто достойное. Было это на Пятом канале, но вроде бы за рамками культуры с большой буквы, что пишут на экране курсивом слева внизу. Некая странного вида дева среди полуруин цементного завода. В черно-белом варианте, который, хоть убей, не вытягивает программу «Антропология», а здесь работал. Рэп — не рэп. Странная мелодика речитатива-заговора: «Я — ворона, я — ворона, я — ворона...» до бесконечности. Затягивало. Магия в этом присутствовала. Ура!

Только написал — великая желтая газета «МК» принесла шокирующую весть. Это, оказывается, только я ничего не знал, а специалисты знали давно, и дева по имени Линда в этом году у них под номером один, но и годом раньше уже была — под номером два. Гм. А ведь ее на ТВ не раскручивали, следовательно, его, телевидения, всесильность есть, по крайней мере наполовину, миф.

И еще налет магии странно присутствовал в, казалось бы, провально-рекламной затее митьков с елкой в тельняшке на Манежной площади. Митьки — они могут. Довелось мне тут изображать интеллектуальное присутствие на презентации журнала «Пушкин» в Петербурге. Есть такой журнал, господа, и, между про-

чим, очень недурно затеянный в тандеме Марат Гельман — Глеб Павловский. Заодно привели к одному из митьков в мастерскую, каких в Москве уже нет, а может, никогда и не было. Такие мастерские бывают только в городе, где белый хлеб упорно именуют булкой, ларек — ларем, а подъезд — лестницей. В митьковской ерундистике все время проскальзывает нечто важное. Никак это важное не зацепить, но в этом, может, вся суть, ведь ни-ког-да в нашей зверски серьезной культуре не принято было легко к себе и своим действам относиться. Сама новизна этой легкости и есть, пожалуй, вся немудрящая тайна митьковского артистизма.

В телевидении это ощущение непередаваемо в принципе. Как не передается через экран ТВ театр. По крайней мере, театр, который всерьез: с форсированным произнесением, с энергетикой жеста, с осатанелым самолюбованием актера. Кино в ТВ тоже теряет, но если это нечто вроде «Контракта рисовальщика» Гринуэя, то и через ТВ оно улавливается. А театр — нет. Может, это хорошо?

Кстати, о Пушкине. Перед самым Новым годом, а точнее, в вечер, когда весь прочий мир, идущий, как известно, не в ногу, отмечал Рождество, я в милой компании невинного клуба под названием «Европейское общество культуры» был приглашен в обновленный музей Александра Сергеевича на Пречистенке. Единственный, мне кажется, наш музей, который озабочен тем, чтобы передать посетителю аромат эпохи, ибо с Пушкиным-писателем всякий сам отстроит отношения, ежели пожелает. Так вот музеи также категорически не получаются на ТВ, что лишний раз подтверждается «Прогулками по Эрмитажу»: и дверцы секретеров открываются, и половицы скрипят, и невнятное бормотание по-французски слышится, а магии нет. Не получается. Хоть плачь.

Видите, господин главный редактор, как ловко я подобрался к завершающему аккорду новогодних скороспелых мемориев! Как-то вечером шел я по пешеходной Третьей стрит Санта-Моники, графство Лос-Анджелес[1]. Среди всяческого люда, корыстно пытающегося развлечь публику, там выделялся крупный и, скорее, толстый парень, обвязавший себя цепями на манер Гудини и все приставший к прохожим, чтобы те затянули узлы. Прохожие не поддавались. Мне кажется, да нет, я почти уверен, что новогодняя ночь 1998 года незаметным для большинства образом была для нашего ТВ совершенно принципиальной. Это веха. После нее отстройка в сторону профессионализации, где в основном информация, балаган и реклама с приправой некоего человеческого начала грядет неотвратимо. Телевидению недоставало достойных противовесов, чтобы наконец перестать пытаться стать Всем и начать становиться Чем-то. Теперь, когда есть интернет-кафе, компьютерные игры и прочие вполне демократические радости жизни, такая возможность появляется.

Кстати, об информации, которая больше реклама, чем сама реклама. Если бы ТВ не рассказало весьма популярно о «тамагучи», кто бы обратил внимание на брелочки в кислотных колерах, что появились в удачно расположенных киосках? Вот уж поистине Станислав Лем может быть доволен в своем самоизгнании. Одна из его «Сказок Роботов», где Трурль или Клапаций соорудили маленький мирок под стеклянным колпаком, реализована напрямую в компьютерной игрушке, внутри которой надо выхаживать виртуального зверька.

В большинстве своем наши публицисты ленивы и нелюбознательны. Достаточно открыть японско-русский словарь, чтобы узнать — на поверхности вещей все просто и невинно: тама — это шарик, госи — это пальцы, вместе получается так себе пустячок. Но японец не зря луну выдумал. Не так он прост. По правилам японской поэзии за словом написанным есть слово произнесенное, а за ним прячется в тени начертанный аналог его омофонического двойника. А тогда имеем совсем иную картинку: тама — душа, госи — приношение нескольким богам. Вместе: тамагоси — это душа, приносимая богам. Чужим богам.

Среди последних вестей по ТВ, наряду с обещаниями некоего лекаря назло всем клонировать бесплодного родителя, весть о выставке игрушек в Гонконге, где как раз случилась премьера игрушки под названием «Lover».

Sapienti sat.

---

[1] Та самая Санта-Моника, жители которой обидятся, ежели обозвать их лосанджелесцами, где некоторое время назад мэром была та самая Джейн Фонда, столь преуспевшая в попытке построить социализм с человеческим лицом в отдельно взятой Санта-Монике, что городок по сей день еще от этого не вполне оправился

С О - М Н Е Н И Е

БОРИС ПАРАМОНОВ

Встреча в Раю

Встретились американцы и Энг Ли, поставивший в Голливуде фильм «Ледяной шторм». Основная метафора картины — водяная кровать, на которой сворачивается в позе зародыша Сигурни Уивер, утомленная сексом в стиле swap (обмен партнерами): мода 70-х, к которым отнес действие своего фильма Энг Ли. Вода — символ рождения, материнской утробы. Этим дается ключ к смысловому шифру фильма: американцы — дети. Не думаю, что сами американцы так поняли «Ледяной шторм»; во всяком случае, те из них, с кем мне приходилось говорить, отвергли мою трактовку. Но это те, кто видел фильм, а таких немного, и они же говорили, что эту картину в Америке смотреть не будут. Действительно, не смотрели: в Нью-Йорке она шла в четырех-пяти кинотеатрах. Это был провал, по меньшей мере коммерческий. Фильм этот не американский, хотя аутентичности воспроизведенных в нем реалий никто не отрицал, наоборот, поражались такому интимному проникновению в американский, да еще двадцатилетней давности, быт со стороны тайваньского китайца.

Америка увидена Энгом Ли достоверно, но под необычным углом зрения. Всем известные картины он наполнил непривычным, чуждым Америке смыслом. Скажем так: с описанием соглашаются — не соглашаются с оценкой. Можно ли считать оценку негативной? Вряд ли. Энг Ли смотрит на американцев примерно так же, как взрослые на детей: любят, но беспокоятся. Энг Ли, можно сказать, американцев жалеет и слегка досадует на то, что сами они не понимают своих проблем, не понимают, что достойны жалости. Эйнштейн сказал Эренбургу об американцах: «Очень способные подростки». Точно так же смотрит на них Энг Ли. Сюжетный прием фильма: настойчиво, с нажимом проведенный параллелизм двух линий, взрослых и детей — те и другие осуждают Никсона и пытаются заниматься сексом.

Есть в фильме еще один образ, не менее емкий, чем водяная кровать: мать и дочь обе пойманы на мелком воровстве в аптеке. Эти сцены не имеют дальнейшего сюжетного развертывания, для действия они не нужны — только для интерпретации сюжета. Это знак, подсказка к смысловой его разгадке — к той же теме инфантильности американцев, тождественности взрослых и детей. Повзрослеют ли они? Осмыслят ли знак судьбы — тот, к примеру, что утробные воды, в которых они спят, «отойдя» («сломавшись», broken по-американски), могут замерзнуть, превратиться в смертельно опасный лед? Похоже, что нет. Они и умирают подростками, не успев повзрослеть. Таков смысл линии погибшего сына. Могут они разве что заплакать, но ведь и дети плачут (и богатые плачут!). Они не верят в горе и смерть. Они не верят в зло. Поэтому они так травмированы пустяковой историей Уотергейта. Подумаешь, открытие Америки — политик оказался нечестным. Но для них — открытие. Вода (уотер) замерзла. Waterbed — Watergate.

В начале фильма есть эпизод семинара в Йельском университете: разбирают Достоевского. Особенно акцентируется «Идиот», и слово это неоднократно, с эмфазой произносится. Это еще один месседж Энга Ли американцам. Конечно, князь Мышкин не дурачок, но он не от мира сего. Неужели же американцы, эти, можно сказать, хозяева мира, столь же от него далеки? Да, отвечает Энг Ли. И такую постановку вопроса, да и такие ответы мы уже знаем: скажем, «Тихий американец» Грэма Грина. А ведь его Пауэлл — очень хороший человек, и толковый, и активный, и наделенный похвальным идеализмом, стремящийся помочь людям, не понимающим единственно правильного — американского — образа жизни. Совсем недавно такой тихий американец действовал в России — Джерри Сакс.

Нельзя сказать, что сами американцы не способны увидеть себя в этом образе. Способны, и очень. Тут можно назвать другой фильм, пользовавшийся необыкновенным успехом: «Форрест Гамп» (1994). Откуда же этот успех, если та же тема в «Ледяном шторме» встречена холодным молчанием? «Форреста Гампа» выручила не столько трактовка темы, сколько жанр этой трактовки — сказка, фильм не реалистический. Это сказка об Иванушке-дурачке на американский лад. Это было самым неожиданным для стороннего наблюдателя — американцы узнали в нем себя. Ведь Форрест Гамп действительно дурачок, слабоумный, это клинический случай. Но он не простой дурачок, а везучий. Куда бы он ни ступил, везде ожидают его победа и естественная награда победителю — богатство. Он побывал и звездой футбола, и победителем Китая в историческом пинг-понговом матче, и основателем прибыльнейшего рыболовецкого бизнеса, и странником (вернее, бегуном), гуру, снискавшим чуть ли не религиозное поклонение соотечественников... Награждается именно простоватость, святая глупость, наивность сына земли. Форрест Гамп сам и есть эта земля, припадая к которой исцеляются и находят новые силы для жизни все: запутавшаяся в шестидесятническом авангардизме, наркотиках и вирусах Дженни, безногий лейтенант Ли и даже правительство Соединенных Штатов. Для достижения удачи совсем не обязательны героические усилия — удача всегда падает с неба, нужно только подставлять ладони, собирая эту манну, нескончаемый поток креветок или золота; как говорит его мама, жизнь — это коробка конфет, твоя задача выбрать из нее по вкусу. Вознаграждается сама вера, вера в этот лучший из миров — американский мир, никаких суровых пуритан, никакого Кальвина и протестантской этики. Вернее, протестантизм все-таки присутствует, в оригинально лютеровском варианте — спасение верой и только верой. И опять же русская параллель — мифология уже не Иванушки сказок, а святых мужиков русской литературы: Платон Каратаев, Аким-Простота. Можно пойти еще дальше и вспомнить еще одного толстовского героя: Кутузова, побеждающего Наполеона — неделанием. Американцу и делать ничего не нужно, чтобы всех победить, достаточно родиться в Америке. Такая философия (в сущности, «русский» кич) не могла не понравиться: если она и не дает веры, то прибавляет надежды. Вот вам и отличие американца Земекиса, режиссера «Форреста Гампа», от китайца Энга Ли. (Иронизировать легко, но вопрос остается: почему русский Иванушка преуспеяет только в сказках, а голливудская сказка сделалась как бы и реальностью?)

Вспоминается также громадный, куда больше американского, успех во Франции Джерри Льюиса, сделавшего в 50-х годах целую серию — шестнадцать фильмов о придурковатом американском подростке, тоже, естественно, в финале побеждающем. Французы писали, что в Америке не могут оценить этот тип, который для них выступает типом американца по преимуществу. Удовлетворенные французы даже наградили Джерри Льюиса орденом Почетного легиона — приятно если уж не победить Голиафа, то увидеть его дураком.

Известно также, что в Китае «Форрест Гамп» шел в полупустых залах. Может быть, китайцам не понравилось, что Гамп обыграл их в пинг-понг? Это странноватая реакция, особенно если вспомнить историю, рассказанную Ларисой Рейснер. Она писала, какое революционизирующее влияние произвели на Востоке фильмы Чарли Чаплина: оказывается, белый человек может быть нищим, его бьют, ему изменяет жена. Но существует одно коренное отличие Форреста Гампа от Чарли: у Чаплина хэппи энды ироничны, а Форрест Гамп дейст-

вительно всех побеждает. Американский богатырь, эта надежда мира (или, если угодно, мировой полицейский), может выступать даже в образе, в «зраке» дурачка — это не мешает ему всегда выигрывать. И американцы приняли этот образ, идентифицировались с ним.

«Простаки за границей» — так называлась книга Марка Твена о простаках, то есть американцах, за границей. Устоявшийся русский перевод не охватывает одной коннотации слова innocent, стоящего на титуле твеновской книги: невинный, невинные. Американцы — насельники Рая. Они уже совокупляются, но змия еще не видели: совокупляются без змия — вот в чем особенность этой страны. Более того, однажды появилась в Америке книга, в которой новой интерпретации подвергся образ древнего соблазнителя. Это, оказывается, salesman, человек, предлагающий товары, — фигура американцам более чем знакомая и, следовательно, страха не вызывающая.

Энг Ли сделал свой фильм о детях в Раю. У него они вызывают некую грусть, которую можно бы назвать элегической, если б не отсутствие ностальгирующей памяти о райском прошлом у самих американцев: для них Рай отнюдь не мифическая архаика, но повседневность. Это не столько уровень жизни, сколько уровень сознания, абсолютно убежденного в том, что Америка — лучший из миров. Этому никак не может помешать то обстоятельство, что вольтеровский Панглос — этот носитель космического оптимизма — вроде бы болен сифилисом. Подобные болезни раньше называли «злой Венерой». Но американцы, как выясняется, вообще не верят в зло, поэтому для них нет ни злых Венер, ни мстительного Ягве. Что же касается сифилиса, то он излечим. В недалеком будущем подвергнут лечению и СПИД. Американский подход к медицине, первое слово, обращенное к врачу: «Fix it!», буквально — почини это. Это психология завсегдатаев («патронов» по-американски) автомобильных мастерских. Человек и есть машина, в рассуждении рациональности его устроения, его божественного дизайна; в лучшую же сторону от машины он отличается тем, что способен к оргазму.

Еще и еще раз требуется повторить основное: всякое понимающее суждение об Америке будет исходить из того, что американцы, теряясь, спотыкаясь и делая в жизни все неуклюжие шаги, которые только можно сделать, спасаются тем, что всегда могут скрыться в Америке, чем они охотно и пользуются. У них есть этот собственный заповедный мир, причем не метафорический, а настоящий, подлинный, всамделишный: Америка как реальность, а не просто некая часть света. Америка самодостаточна, себедовлеюща: аутоэротична. Американцы любят себя, и этого им достаточно. Все их грехи — поистине «детские».

Конечно, Энг Ли — взрослый человек, живущий в мире взрослых, трагедий в котором, дающих повод для всяческой серьезности, хоть отбавляй. Обаяние его фильма, однако, в том, что, понимая детскость американцев, он в то же время не берется ничему их учить. Их и не надо учить: они у себя, в детской, гувернантка (Европа, кто угодно) ушла спать. Энг Ли и сам запросился в детскую вместо того, чтобы выволакивать этих людей в мир — изгонять их из Рая. Дети мудры. Впустите детей, сказал Христос. Каждый, впущенный в Америку, становится ребенком.

ФИЛОСОФИЯ И ЛАНДШАФТ

МИХАИЛ РЫКЛИН

Немая граница

Невостребованность в современной России зачастую принимает любопытную форму: целые слои людей фактически не могут проявляться профессионально, не утрачивая вместе с тем внешних атрибутов своей профессии. Они продолжают называться летчиками, хотя уже давно не летают (не хватает керосина), художниками, хотя уже не рисуют (не на что купить краски)... Многие институты затрачивают все отпускаемые им средства на самовоспроизводство, к которому и сводится вся их социальная значимость. Есть театры, где почти нет зрителей, издательства, которые не печатают книги, потому что им не по карману платить типографиям. И хотя этот дефицит востребованности — и, стало быть, воспризнанности — представляется явлением почти всеобщим, сами невостребованные постоянно стремятся установить между собой некое подобие иерархии, определить критерии успеха в новой ситуации, поделиться на более или менее удачливых.

Но проблема в том, что в нынешней России успех не проходит через сито воспризнания, его условием является скорее анонимность, поэтому выработать его общезначимые критерии нельзя. А из-за триумфа иллегализма в основных сферах постсоветской, в том числе и московской, жизни сам поиск открыто формулируемых принципов успеха рисуется симптомом уже состоявшегося поражения.

Россия еще не открылась, а всего лишь приоткрылась внешнему миру. Поэтому она еще нуждается в образах врага. Если внутренний враг крайне неоднороден и его образ постоянно распыляется (это и «лица кавказской национальности», и «новые русские», и «масоны»), то необходимость во внешнем враге ощущается особенно остро. Но его невозможно создать, потому что на официальном уровне потенциальный враг (тот же Запад) зачастую оказывается кредитором, а на неофициальном — хранилищем частных капиталов, многие из которых попали в западные страны нелегально. А враждовать с теми, в кого вы так много, хотя и тайно, инвестировали, как известно, неумно. Из-за этого и внешний враг оказывается максимально бесплотным. Это не какое-то государство, а военный союз, НАТО, который в духе все той же амбивалентности объявляется одновременно стратегическим партнером и угрозой национальной безопасности. Это как бы парадоксальный друг-враг, с которым можно вести переговоры, превращая символическую ценность — национальную безопасность — в знаковую. Другими словами, оказывается, что нет такой ценности, на которой в принципе нельзя было бы заработать или которую по меньшей мере нельзя было бы выставить на продажу даже без желания ее реально продать. Объявляя ценность символической, часто стремятся лишь увеличить сумму сделки. Поэтому риторика враждебности не переходит в настоящую враждебность, хотя не предполагает и дружественности в качестве некоей постоянной величины. По-

лучается мир, лишенный каких-либо устойчивых необмениваемых ценностей и в этом смысле противоположный СССР, объявлявшему свои основные ценности необмениваемыми и «вечными». Таким образом, пока единственным «работающим» образом врага оказывается его экспортный вариант, играющий на страхах внешнего мира по отношению к России. Западные средства массовой информации буквально начинены сведениями о том, что происходит на никем не контролируемых просторах России, в том числе в обыденной жизни. При этом у миллионов читателей создается обоснованное впечатление высокой степени анархии, царящей в непонятной, огромной, нашпигованной ядерным оружием стране. Это делает возможной парадоксальную ситуацию, при которой в качестве образа врага экспортируется сама Россия, ее, так сказать, неофициальный образ. Если советский режим импортировал очень сильный образ врага и экспортировал столь же сильный образ друга, то теперь на официальном уровне импортируется крайне размытый образ врага, с которым по всем вопросам в любой момент можно договориться, а неофициально (частными лицами: художниками, писателями, журналистами) экспортируется образ врага, с которым нельзя договориться по той причине, что он себя не контролирует, будучи как бы невменяемым, непредсказуемым для себя самого.

Не случайно этот последний образ принимает животную форму и проявляет признаки агрессивности. Но это уже не агрессивность существа, преисполненного сознания собственной праведности (как это было в эпоху существования СССР), а все тот же двусмысленный жест, превращающий агрессивность в шоу, в зрелище, в спектакль. По сути, демонстрация этого парадоксального образа врага-самого-себя-и-всего-мира есть приглашение западному зрителю самому убедиться в том, что газетный «черный юмор» в отношении России реален и может воплотиться в конкретное тело (прежде всего тело художника), которое ищет в метафоре животности признание своей человечности, право на вход в культуру.

«Я люблю Европу, а она меня нет» — так называлась акция московского художника Олега Кулика, устроенная им в Берлине в сентябре 1996 года. Сначала художник стоял в центре площади, рядом со знаменем объединенной Европы, на котором были изображены двенадцать — по числу стран-участниц — звезд. Вокруг него располагались двенадцать берлинских полицейских со сторожевыми собаками в намордниках. Обнаженный, на четвереньках, как собака, Кулик двигался все более широкими кругами, пытаясь спровоцировать собак на агрессию. Это ему удалось: полицейские удерживали их с трудом, и в конце акции на черепе художника были видны следы от когтей. Видимо, акция должна была демонстрировать ту логику ситуации, какой она видится с московской стороны: «Мы являемся частью риторической Европы, но Европа реальная не спешит включить нас в себя, во всяком случае, делает это с большой неохотой».

Похожую по направленности акцию тот же Кулик проделал перед зданием Совета Европы в Страсбурге. А совсем недавно, в апреле 1997 года, он был ввезен в клетке в Нью-Йорк и выставлен в галерее Джеффри Дейча опять-таки в виде собаки.

Да, географическая Европа не совпадает с Европой фактической — в том виде, в каком она запечатлена в бессознательном многих европейцев. Если центром первой является Варшава, а Россия занимает большую ее часть, то центром другой является Страсбург, и Россия остается за ее пределами.

Некоторые старые сторонники идеи европейского единства по крайней мере были откровенны и писали именно то, что думали. Так, считая Европу единым в цивилизационном отношении пространством, маркиз де Кюстин еще в первой половине XIX века проводил границу этой Европы по Висле, исключая из нее Россию. И там же, по Висле, нынешняя Европа хочет организовать свою военную границу. Но если де Кюстин и не скрывает, что географическая Европа не имеет ничего общего с культурной, то нынешние сторонники европейского единства на уровне политически корректной дипломатической речи этого не признают: на этом уровне доминирует риторика единой «Европы до Урала». Но военные спонтанно и без указания действительных причин проводят границу в другом месте. И в этом плане культурное, стратегическое бессознательное де Кюстина не потеряло своей актуальности и до сих пор. Две Евро-

пы, географическую и реальную, пока разделяет невидимая и прочная немая граница — просто за прошедшие полтора века политики научились не говорить о ней прямо (отторгая ее в область здравого смысла, который всегда прав потому, что никогда не знает собственных оснований).

И эту скрытую, внешнюю ей Европу Россия продолжает сладострастно культивировать внутри себя, также проводя риторическую границу в одном месте, а реальную — в другом.

При этом правила политической корректности усвоили обе стороны, так что на поверхности все выглядит весьма приглаженно, но именно этой политической приглаженности, вероятно, и стоит опасаться.

Если внутренние границы Европы благодаря Шенгенскому соглашению стали прозрачными, то ничего похожего нельзя сказать о внешних границах, напряжение на которых даже возросло, — и нет уверенности, что эти два процесса не связаны между собой и что Европа не собирается объединяться за счет России и некоторых других европейских стран. В последнем случае даже самые опытные риторы не смогут убедить миллионы людей, оставшихся за новым «железным занавесом», в том, что они являются гарантом европейской стабильности и мирового стратегического равновесия. Нет также никакой уверенности, что они согласятся быть европейцами второго сорта и не откажутся от этого наименования в пользу туманного евразийства или какой-то новой разновидности славянофильства.

Но это, конечно же, не значит, что механизмы исключения России из Европы образуются только извне и что сама Россия не делает многое для того, чтобы исключить себя из сообщества цивилизованных народов. И диапазон тут огромен: от обнищания целых слоев населения, которым поездка за границу просто не по карману, до непредсказуемости русской почты, доставляющей письма иногда с опозданием на несколько недель.

А чего стоит та «визовая война», которую развязало российское чиновничество, затрудняя европейцам въезд в Россию, чтобы увеличить собственные ряды, но страдают от этого чаще всего самые обычные люди, а не «мафиози», против которых эти меры якобы направлены.

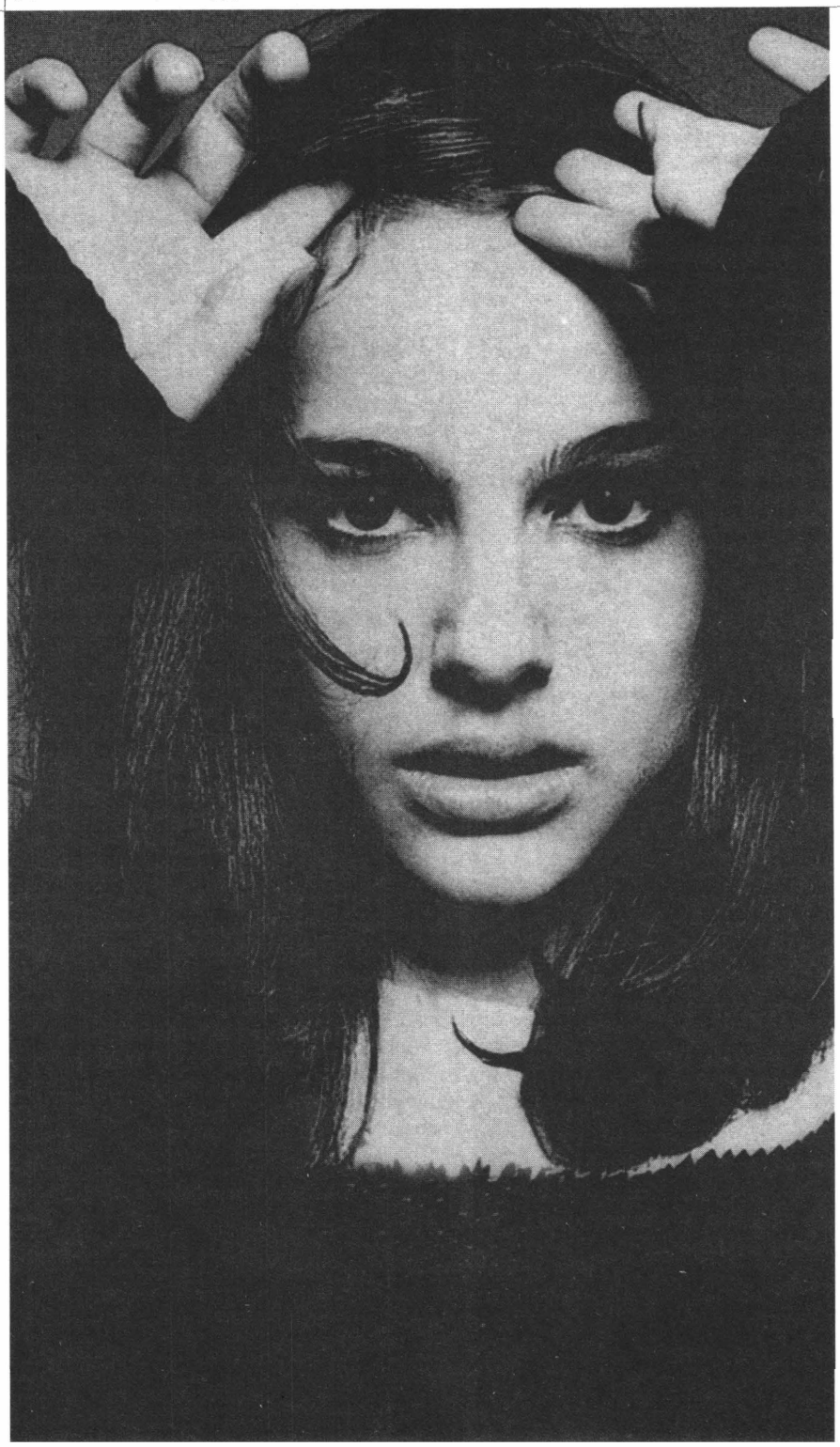
Мало кто из жителей Западной Европы знает, какие очереди выстаивает обычный гражданин России для того, чтобы получить визу, например, в Германию, на какое число не всегда понятных вопросов ему надо ответить и как часто результат зависит от случайного стечения обстоятельств. Не стоит обольщать себя иллюзией, что это пережитки «холодной войны»: многие из этих барьеров были введены или усилены совсем недавно. Так, на оформление визы в Германию более чем на три месяца теперь уходят два-три месяца.

Немая граница не исчезнет по мановению волшебной палочки: Европе еще долго предстоит быть разделенной на «большую» и «малую», географическую и реальную. Граница все чаще принимает форму конкретного бюрократического запрета, барьера, иногда столь мелкого, что его было бы странно обсуждать на высоком политическом уровне. Но значит ли это, что о подобных вещах нужно молчать, делая вид, что они не существуют?

В свое время Мишель Фуко показал, из каких мелких запретов, асимметрий и умолчаний складывается жизнь заключенного, конституируется его тело. Сделав эту речевую обыденность, совокупность незамечаемых деталей предметом анализа, он способствовал не столько их искоренению (все они имеют длительную историю, и искоренить их не так-то просто), сколько признанию значимости. Благодаря чему стало очевидным, что их не анализировали не в силу, как всегда вежливо пояснялось, незначительности, а, напротив, в силу существенности, которую им бессознательно придавали.

Видимо, настало время создавать дискурс проходящего по Европе водораздела, заставлять немую границу говорить, от чего, думаю, выиграет большинство европейцев по обе стороны внешней границы.

И М Е Н А



Натали Портман

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Судьба девочки в Голливуде

— Мушка-мушка, хочешь на небо? *(Давит муху пальцем.)* Ну вот, ты уже там!

Эпизод, сымпровизированный Мэри Пикфорд в фильме «Полианна»

Не только Гумберт Гумберт любил маленьких девочек. Большинство кинозрителей тоже любят эти очаровательные создания — разумеется, куда более платонически.

Так что было бы странно, если б кинематограф не был готов удовлетворить эту любовь: не случайно одной из первых звезд стала Мэри Пикфорд, почти до тридцати лет игравшая роли девочек с локонами. Место «самой любимой кинонимфетки» регулярно освобождается, но никогда не пустует долго: в 70-е его занимала Джоди Фостер, в 80-е — Дрю Бэрримор. В 90-е пришел черед Натали Портман.

В отличие от Джоди Фостер, начавшей сниматься с трех лет («Таксист» был для нее не то двенадцатым, не то тринадцатым фильмом), и Бэрримор, отметившейся еще до «Инопланетянина» в «Других ипостасях» Кена Рассела, фильм «Леон», принесший Натали Портман славу, был у нее первым.

Впрочем, предложение сниматься Портман получила за несколько лет до этого, когда в нью-йоркской пиццерии незнакомый человек неожиданно предложил ей стать моделью в рекламе фирмы «Ревлон». Десятилетняя Натали не растерялась и твердо ответила, что не хочет быть моделью, а хочет стать актрисой.

Обратим внимание на этот эпизод — далеко не каждая десятилетняя девочка так хорошо знает, чего она хочет!

Так или иначе, у нее появился свой агент. Уже на следующий год ее пригласили на пробу к неизвестному ей французскому режиссеру.

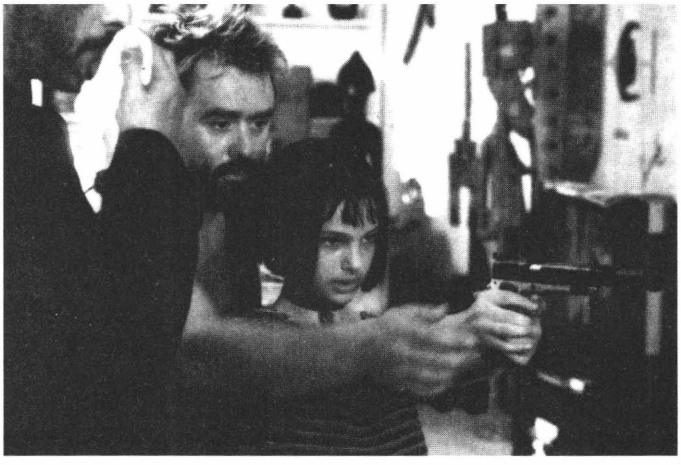
«Поначалу мне отказали, даже не став меня слушать, — вспоминает сегодня Портман, — сказали, что девочка должна быть старше. Я не стала огорчаться — не подхожу так не подхожу, ничего тут не поделаешь. Но через неделю мне снова позвонили и сказали, чтобы я пришла на читку. Возвращаясь домой, я уже знала, что получу эту роль».

Так оно и случилось — из двух тысяч просмотренных девочек Люк Бессон выбрал на главную роль в «Леоне» именно ее. Он немного переделал Натали под Луизу Брукс и дал ей в руки пистолет — так получилась Матильда.

Дебют, как известно, сделал из Портман звезду. Интервью с ней стали появляться в крупнейших журналах, рекламные агенты забросали ее предложениями, а в Интернете поклонники даже создали церковь Натали Портман.

Образ Матильды был словно специально создан для того, чтобы придать юной актрисе звездный блеск. Здесь есть все: мифология lost little girl (Матильда плачет перед дверью Леона), сочетание детской безжалостности и сентимен-

Натали Портман в фильме «Леон»



Натали Портман и Люк Бессон

тальности (из всей семьи Матильда жалеет только маленького братика) и, главное, детская жестокость и сексуальность, оттеняемая невинностью. Можно сказать, в «Леоне» встречаются героиня Джоди Фостер из «Таксиста» и Дрю Бэрримор из «Инопланетянина».

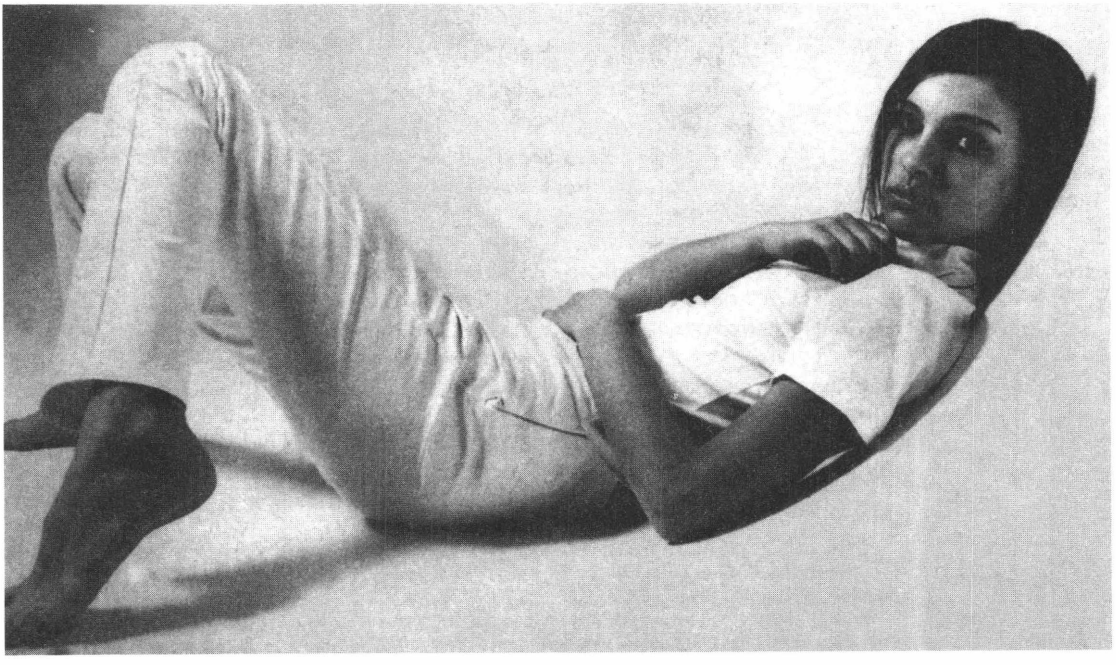
Говоря о сексуальности, я имею в виду не только сцену, где Матильда признается в любви Леону или говорит портье в отеле, что Леон — ее любовник, но и всю структуру средней части фильма, в которой герои (мужчина и маленькая девочка) переезжают из отеля в отель, словно копируя путешествие героев книги, название которой давно уже стало нарицательным, — «Лолиты» Набокова.

Интересно отметить, что Натали Портман заставила Бессона выкинуть из фильма два эпизода, каждый из которых как раз воплощает секс и насилие: она отказалась сниматься обнаженной и убивать кого-то в кадре. Какова бы ни была ее аргументация («даже если разденется дублерша, зрители решат, что это я, и все мои знакомые сочтут, что видели меня голой»[1] и «папа всегда учил меня не делать в кино того, чего я не стала бы делать в жизни»; кстати, исходя именно из этого принципа, самым тяжелым для себя эпизодом Портман называет уже упомянутую сцену «он-мой-любовник»: «Моя мама стояла рядом, и мне было очень неловко: я не из тех, кто стал бы так себя вести в жизни»), можно предположить, что за внесенными в фильм изменениями стояло нежелание Натали представать в качестве этакого «объекта вожделения» за счет ли сексуальности, или жестокой крутости.

Дальнейшая карьера Портман выявляет все ту же осмотрительность. Она тщательно подбирает проекты, в которых соглашается участвовать: в «Схватке» Майкла Манна сыграла вместе с Аль Пачино и Робертом Де Ниро; в «Марс атакует!» Тима Бёртона добавила свое имя к астрономическому списку звезд от Джека Николсона до Пирса Броснана; в картине «Все говорят, что я тебя люб-

[1] Кстати, создатели «Лолиты» настойчиво подчеркивают, что в эротических сценах снималась совершеннолетняя дублерша

Натали Портман



лю» Вуди Аллена сыграла вместе с Дрю Бэрримор, Джулией Робертс, Тимом Ротом и самим Вуди. Единственным исключением из «звездного списка» служит фильм Теда Демме «Красотки», интересный тем, что Натали называет героиню ленты наиболее близкой ей из всех сыгранных ею девочек.

Не менее красноречив перечень фильмов, в которых Портман играть отказалась, среди них особо примечательны «Ледяной шторм» Энга Ли и «Лолита» Эдриана Лайна (плох был бы тот режиссер, который не пригласил бы Портман на заглавную роль в «Лолите»!). Но эти предложения были отвергнуты молодой актрисой как эксплуатирующие ее сексуальность. Этакую разборчивость можно было бы только приветствовать, если бы не такой нюанс: по крайней мере в двух из четырех ее «постлеоновских» фильмов варьируется тема эротической связи между маленькой девочкой и взрослым мужчиной.

Очевиднее всего это в «Красотках», где Портман влюбляется в героя Тимоти Хаттона, а наиболее зашифрованно — в фильме «Все говорят, что я тебя люблю» Вуди Аллена. Ситуация, в которой маленькая девочка, используя информацию, полученную ею тайком от матери, учит своего отца искусству соблазнения, сама по себе выглядит довольно двусмысленной и наталкивает на аналогии с историей развода Вуди Аллена и Миа Фэрроу. По сюжету героиня Портман раскрывает профессиональные секреты своей матери-психоаналитика и, устраивая отношения отца с молодой красавицей, вступает в символический эротический контакт с ним, как это сделала в реальности Сунь И — приемная дочь Аллена и Фэрроу.

Портман, разумеется, знала об одном из главных американских скандалов начала 90-х, но никогда не позволяла себе обсуждать его с прессой. Вообще она не особо распространялась на тему своих отношений с Алленом, заметив только, что он очень «крутой» (упомянутый в аналогичном контексте Де Ниро был назван «милым»).

История экранных воплощений Портман интересна именно тем, что наглядно демонстрирует, как, несмотря на всеамериканские гонения на педофилию (самым ярким примером которых стал фактический запрет «Лолиты»), во взрослом кино маленькая девочка выступает прежде всего в качестве сексуального объекта либо же объекта или свидетеля насилия («Леон», «Схватка» — героиня пытается покончить с собой, «Марс атакует!»). Вероятно, слово «несмотря» несколько неуместно в предыдущей фразе; точнее было бы сказать, что борьба с педофилией и ее замаскированное изображение на киноэкране суть две стороны одной медали.

Скорее всего, причины этого двуединства следует искать в тесной связи человеческой сексуальности с нарушением запретов, трансгрессией, а также с насилием. Иначе говоря — с непристойностью, с тем, что табуировано и запретно в обществе.

Лидия Гинзбург как-то раз заметила, что в прошлом веке было достаточно написать об адюльтере, чтобы книга выглядела непристойной (как романы Эжена Сю или «Мадам Бовари»). XX век потребовал более сильных раздражителей, и сексуальность, понимаемая как трансгрессия, вытесняется в область «извращения». Однако с легализацией гомосексуализма во всех его формах и садомазохизма в формах неопасных для жизни диапазон возможных запретных девиаций стремительно сужается. Если не считать скотоложества, несколько комичного и слишком сильно вырывающего действующих лиц из человеческого социума, остается только педо- и некрофилия. Последняя, однако, является слишком радикальной для того, чтобы быть использованной в завуалированной форме в массовом кино[2]. Мертвецы слишком натуралистичны, с одной стороны, и метафизичны — с другой, чего нельзя сказать о детях, на которых «приятно посмотреть». Отсюда использование детской сексуальности и одновременно гонения на нее, только подкрепляющие «выделенный» статус.

[2] Тем не менее, тема перемещается с обочины ближе к центру, подтверждением чему служит история канадского независимого фильма Лин Стопкевич Kissed, названного по-русски «Любовь со смертью» он неожиданно хорошо прошел по фестивалям и после восторженной рецензии американского критика Роджера Эберта был выпущен в ограниченный прокат в США и приобретен для легальной видеодистрибьюции в России

Судя по всему, юная Портман сумела инстинктивно разобраться в ситуации и не очень-то стремится подыгрывать. В одном интервью она осудила «Деток», сказав, что, с ее точки зрения, это вредный фильм, поскольку может подтолкнуть подростков к наркотикам и преждевременному сексу. Мнение это, надо заметить, априорное, потому что сама Натали фильма не смотрела: «Он же категории RX, как я могла на него пойти?»

Портман вообще всячески подчеркивает свой возраст: рассказывая, что любит Бьорк и «Джексон Файв», смотрит сериал «Эллен и ребята», а после окончания рабочего дня, когда остальные актеры отправляются отдыхать или пропустить по рюмочке, идет делать уроки. Она ходит в обычную школу и гордится тем, что за три года съемок пропустила всего два месяца занятий. Регулярно ужасает интервьюеров, сообщая о том, что не хочет быть всю жизнь актрисой, а станет... ветеринаром (ее любимый предмет — биология) или... астронавтом (ей так понравился «Аполло-13»). И вообще, когда она вырастет, она хочет быть как Бьорк, потому что Бьорк так и осталась девочкой. Она не ест мяса, не употребляет наркотиков и не понимает, как на фильмах типа «Криминального чтива» люди могут смеяться, когда кому-то вышибают мозги.

Парадоксальным образом этот шаблон поведения только еще больше работает на заданный «Леоном» образ «маленькой девочки в опасном мире» и тем самым на раскрутку сексуальности Портман. Ведь если человек, занимающийся сексом с мертвым, символически присваивает себе его смерть, то целью педофила является завладение невинностью — главным товаром, выносимым на торг в бесконечных телерекламах памперсов и йогуртов. И Портман исправно поставляет эту невинность прессе и зрителю, выбирая образ «хорошей девочки» в отличие от «плохого мальчика» Макколея Калкина и «плохой девочки» (марихуана в десять лет и кокаин в двенадцать) Дрю Бэрримор.

Интуитивно Портман выбрала оптимальный путь: отказываясь от слишком одиозных проектов, стараясь не примелькаться на экране, она поддерживает постоянный интерес к себе и своим ролям, старательно изображая перед интервьюерами умненькую, хорошенькую пай-девочку — своеобразную Лолиту 90-х.

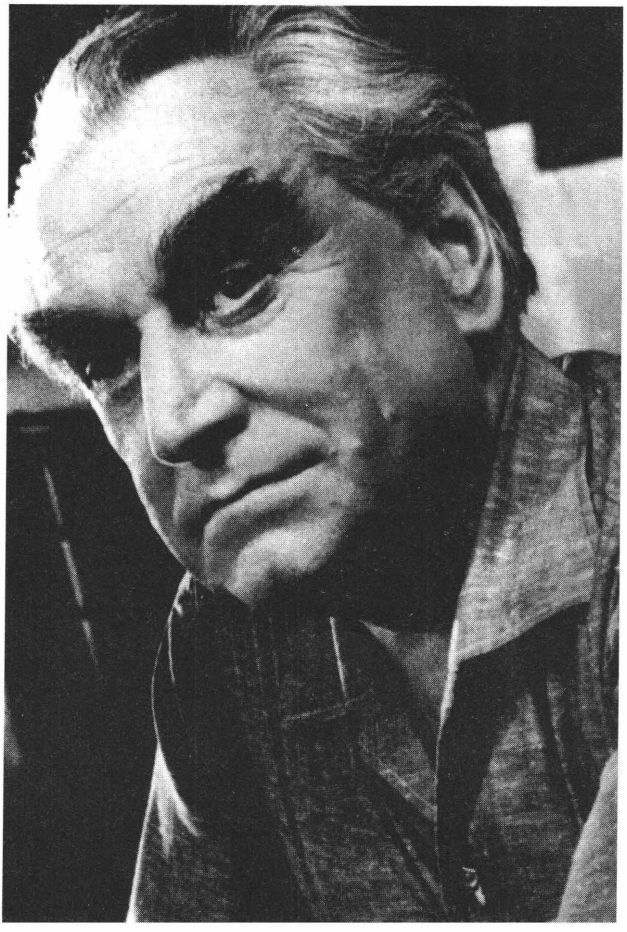
Самым блестящим ходом на настоящий момент можно считать отказ от роли в фильме Роберта Редфорда «Словоохотливый лошадник» и жесткие условия, поставленные Джорджу Лукасу, пригласившему ее в первый эпизод «Звездных войн» на роль матери (в юности) Люка Скайуокера. Зато Портман с удовольствием согласилась сыграть в бродвейском спектакле Анну Франк (обратите внимание — опять маленькая девочка в полном насилия мире). Эксплуатация темы Холокоста — беспроигрышный ход для кинодеятелей, желающих сменить статус поп-звезды на что-то более респектабельное, и «Список Шиндлера» не единственный тому пример. К чести Портман надо признать, что она догадалась сделать этот ход, будучи в куда более юном возрасте, чем создатель «Индианы Джонса».

Именно история с постановкой «Дневника Анны Франк» убеждает в том, что мы имеем дело с хорошо выстроенной (возможно, полубессознательно и интуитивно) стратегией поведения. Трудно поверить в искренность Портман — ни один нормальный ребенок не захочет окунаться в тот кошмар, которым была жизнь нескольких евреев, ждущих своей неизбежной смерти. Выбор, сделанный ею, выбор взрослого (совестливого или очень умного) человека. А взрослые люди умеют считать и редко бывают искренними, поскольку искренность — такая же принадлежность маленьких девочек, как кружевной передничек и локоны во времена Мэри Пикфорд.

Что же ждет Портман дальше? Роль в «Леоне» до сих пор остается ее лучшей работой — к сожалению, судьба Анн Парайо показывает, что легче стать звездой, снявшись у Бессона, чем удержаться в этом статусе, работая с другими режиссерами.

Судьба девочки в американском кино не так легка: вырастая, многие скатываются до второстепенных ролей, другие, как Мэри Пикфорд, годами не выходят из образа. Впрочем, пример Элизабет Тейлор и Джоди Фостер показывает, что маленькая девочка все-таки может вырасти в большую звезду.

Подборка статей и исторических материалов, посвященных одному из родоначальников отечественной комедии Григорию Александрову, представляет нечто вроде киноведения «по краям» — опыт нетрадиционного прочтения. В новом освещении фигура Александрова приобретает неожиданную сложность, неоднозначность, подчас даже загадочность. Конечно, парадоксальные ракурсы не меняют классическую иерархию и систему ценностей в истории кино. Однако добавляют необходимую живую эксцентрику в канонический образ сталинского комедиографа, который, как выясняется, был в фильме «Волга-Волга» поневоле бесстрашным сатириком-обличителем, непризнанным первооткрывателем отечественных клипов и сиквелов, наконец, в эпоху «холодной войны» — блестящим советским агентом влияния на Западе, хотя труды его недальновидные политики так и не сумели оценить по достоинству.



Григорий Александров. 50-е годы

М.ТУРОВСКАЯ

«Волга-Волга» и ее время

В истории советского кинематографа музыкальной комедии Григория Александрова «Волга-Волга» во всех случаях обеспечено почетное место. В ортодоксальной истории советского кино — как одной из лучших кинокомедий, удостоенной Сталинской премии I степени. В пересмотренной истории — как одного из самых веских доказательств «оглупления» народа, иллюстрацией циничного сталинского лозунга «Жить стало лучше, жить стало веселее».

Если «Волга-Волга» и не вызывает таких страстей, как пресловутые «Кубанские казаки» Ивана Пырьева (благо, речь не о деревне), то в букве приговора сомневаться едва ли приходится.

В «деле» «Волги-Волги» есть два безусловно отягчающих обстоятельства. Во-первых, личный, по-видимому, заказ Сталина, о котором Г.Александров со свойственным ему простодушием сообщил корреспонденту «Вечерней Москвы»: «Вслед за нашими фильмами «Веселые ребята» и «Цирк» перед нами была поставлена задача: создать комический фильм без лирических и мелодраматических отступлений»[1]. Если учесть, что работа началась в 1936 году, фильм вышел на экраны в 1938-м, а Сталинскую премию он получил в 1941-м, то смысл сталинского заказа станет очевидным.

Во-вторых, это была любимая лента вождя, которую он смотрел энное число раз и даже послал в подарок Рузвельту.

Между тем рассматривать фильм в свете сталинского отношения (так же, как, положим, спектакль «Дни Турбиных» по М.Булгакову) — это значит и сегодня продолжать плясать под дудку вождя. Мне кажется, прошел достаточный инкубационный период, после которого историк может взглянуть на фильм диахронически: в социопсихологическом контексте того времени и объективно, внепублицистически. И тогда окажется, что «Волга-Волга» — одна из самых бурлескных и даже абсурдистских лент советского кинематографа.

Еще более абсурдно выглядит история ее создания. Я называю свое исследование гипотезой, потому что восстанавливаю эту историю по отрывочным и косвенным данным: слишком многого в ней недостает.

Обычно сегодняшняя «презумпция виновности» исходит из того, что картина не соответствует правде жизни: «в то время, как... — художники говорили совсем другое». «Волга-Волга», сделанная в конце 30-х, может претендовать едва ли не наибольший угол отклонения, уступая разве что упомянутым «Кубанским казакам».

Понятие жанра в этом случае в расчет не принимается вообще. Я не считаю, что жанр фильма нужно ограничивать понятием сатиры, хотя в «Волге-Волге» присутствует официально заданный, официально признанный, действительно классический сатирический персонаж — бюрократ Бывалов, исполненный И.Ильинским. Здесь разговор может идти и о пародии, гротеске, абсурде.

И оказывается, что более абсурдную ситуацию, чем во время работы над этой самой «бездумной» комедией, представить себе нельзя.

Несколько анонсов «Волги-Волги», равно как и документы приемки картины, могут поставить в тупик любого историка искусства. Чешский анонс: сценарий Н.Эрдмана, М.Вольпина, Г.Александрова, оператор В.Петров. Немецкий: режиссура Г.Александрова, камера В.Переславцева. Итальянский: сценарий и режиссура Г.Александрова, оператор Б.Петров. В подлиннике приемки фильма указан автор сценария и режиссер Г.Александров, операторы В.Петров и

Статья подготовлена к печати на основе доклада-гипотезы, который был прочитан на симпозиуме, посвященном советской комедии в Loyola Uni, New Orleans, USA

[1] «Вечерняя Москва», 1938, 5 апреля

«Волга-Волга». Старший лоцман — В.Володин

В.Переславцев; в Аннотированном каталоге (1961) — авторы сценария М.Вольпин, Н.Эрдман, Г.Александров, главный оператор Б.Петров.

Зато в многочисленных отчетах прессы со съемок мы не найдем ни Петрова, ни Переславцева, но прочитаем, что режиссер — Г.Александров, его сорежиссер и шеф-оператор В.Нильсен (или «орденоносец Нильсен»). И это не в начале съемок, а уже после «3-месячной экспедиции по Москве-реке, Оке, Волге, Каме и Чусовой». До съемок же — «т. Александров вместе с т. Нильсеном объехал весь Урал». Так что реальное положение дел окончательно запутывается. Но все становится на свои места, если вспомнить, что фильм снимался в годы репрессий, и оптимистическая «Волга-Волга» в этом смысле не представляла исключения.

Из скупых упоминаний можно представить себе примерно следующее.

Г.Александров снимал «Веселых ребят» по сценарию Н.Эрдмана и В.Масса, оператором был В.Нильсен. Н.Эрдман был к этому времени автором знаменитого «Мандата», поставленного на сцене Театра имени Вс.Мейерхольда, и запрещенной уже пьесы «Самоубийца». Готовый спектакль Мейерхольда был снят с репертуара в результате посещения правительственной комиссии во главе с Л.Кагановичем. Заступничество режиссера, как и К.Станиславского (он тоже мечтал поставить «Самоубийцу»), не помогло. А во время съемок «Веселых ребят», когда авторы были в экспедиции, В.Качалов на кремлевском приеме в присутствии Сталина, будучи в подпитии, неосторожно прочитал одну из басен Н.Эрдмана (иногда их приписывают В.Массу). В результате прямо со съемок оба автора были препровождены в Сибирь, в Енисейск, в высылку (дело было еще сравнительно раннее). Получив поражение в правах, Н.Эрдман затем поселился недалеко от Москвы (-100 км), в Калинине, вместе с М.Вольпиным, которого выпустили из лагеря.

По-видимому, Г.Александров тогда и пригласил их для работы над «Волгой-Волгой». Было ли это верностью дружбе? Смелостью? Легкомыслием? Избалованностью? Или точным расчетом? Утверждать что-то с уверенностью трудно, но всем понятно, что у Александрова были заведомо опальные авторы, которые в Москве могли появиться только нелегально.

Зато шеф-оператор и сорежиссер В.Нильсен после успеха «Веселых ребят» был очень уважаемым орденоносцем — перед Всесоюзной конференцией Сталин наградил кинематографистов орденами раньше всех и щедрее всех из деятелей искусств.

Но когда съемки фильма подходили к концу, В.Нильсен был арестован. Случилась заминка, главного оператора назначили не сразу — отсюда разнобой в сведениях.

Однако и на этом дело не кончилось. По свидетельству М.В.Мироновой — замечательной актрисы, роль которой (она играла секретаршу Бывалова) уже в монтаже была сведена к минимуму, дабы не соперничала с Орловой, — во время съемок был арестован и очень уважаемый директор картины Захар Дарецкий.

И даже все эти экстраординарные события на судьбу фильма не повлияли, он был доведен до конца, хотя поначалу отнюдь не признан шедевром. В заключении политредактора (протокол № 538/38 от 11 апреля 1938 года) сказано: «Художественный уровень к/ф невысок. К/ф крайне растянут, в него много введено шаблонных комических ситуаций, совершенно ложно показана сцена на олимпиаде в конце к/ф». И предложено: «Сократить всю 11-ю часть (конец к/ф). Убрать сцены суматохи на олимпиаде; сдергивания капитаном брюк со Стрелки; всю сцену объяснения Стрелки с Алешей под столом; падающий стол; бегающий председ. с призом».

Надо отдать справедливость режиссеру, он не пожертвовал ни брюками, ни сценой под столом. Но кое-чем он поступился.

Так, в воспоминаниях Вениамина Смехова есть такой эпизод, рассказанный ему Николаем Эрдманом.

«— Да, когда фильм был готов и его показали Сталину, еще без титров, то Гриша приехал ко мне, где я сидел, — в Калинин. И он говорит: «Понимаешь, Коля, наш с тобой фильм становится любимой комедией вождя. И ты сам понимаешь, что будет гораздо лучше для тебя, если там не будет твоей фамилии. Понимаешь?» И я сказал, что понимаю...» [2].

То, что этот эпизод относится именно к «Волге-Волге», ясно из свидетельства Надежды Яковлевны Мандельштам: по совету Бабеля, получив —100, Мандельштамы поехали в Калинин, к Эрдману, который и помог им устроиться.

Так что «презумпция виновности»: «в то время, как народ...» — по отношению к более чем абсурдной и более чем типичной истории съемок веселой комедии не работает.

Какова на самом деле была доля участия Н.Эрдмана в легкомысленной «Волге-Волге»? Действительно ли, как вспоминает К.Минц, «сатирическим пером» автора «Мандата» были написаны сцены Бывалова?[3] И они ли одни? Действительно ли Эрдман относился к кино как к поденщине, где первично изображение, а ведь Эрдман был «человеком слова»? Или справедливо предположение Н.Я.Мандельштам, что «Эрдман обрек себя на безмолвие, лишь бы сохранить жизнь»?[4] И была ли «прощальная басня»:

Однажды ГПУ явилося к Эзопу
И хвать его за жопу.
Смысл сей басни ясен:
Не надо этих басен! —

последним, что он сказал вслух? И были ли написанные в 1921 году строки:

О, времени бесцветная река,
Влеки меня порывистей иль тише,
Что хочешь, делай, но не обрекай
Меня, преступника, на каторгу бесстишья, —

пророчеством?

Сегодня трудно ответить на эти вопросы. Однако, читая интермедии Эрдмана к чужим пьесам или даже о его маленьких житейских шутках (перед зеркалом,

---

[2] Цит по Эрдман Н Пьесы Интермедии Письма Документы Воспоминания современников М , 1990, с 407

[3] Там же, с 401

[4] Там же, с 443

Н Я Мандельштам вспоминает, в частности, сюжет рассказанной Эрдманом пьесы, построенной на смене обычного и казенного языков, которую он «заранее решил не писать»

когда в ансамбле НКВД, куда взяли его и Вольпина во время войны, ему выдали шинель: «Знаешь, Миша, мне кажется, за мною пришли»), видишь, что в сущности своей Эрдман никогда не менялся.

Кто-то — кажется, К.Минц — справедливо заметил, что для Эрдмана эстрада, мюзик-холл, кабаре, для которых он писал куплеты и репризы еще до «Мандата», были не менее существенны, чем театр и кино. Просто в русской традиции, как известно, и кабаре, в том числе политическое, и малые эстрадные формы не пользуются таким вниманием и уважением, как это было в Германии или Франции.

В свете всего этого хочу высказать предположение, которое проверить, увы, не могу[5].

Обращаясь сегодня к «Волге-Волге», я — повторяю — нахожу ее одной из самых бурлескных лент советского кино, самопародией жанра, хотя меньше всего хочу заподозрить в этом достаточно благонамеренного, но, может быть, не слишком проницательного Г.Александрова.

Что до Эрдмана, то в его творчестве «Волга-Волга», может быть, дает новую ноту.

Принято считать, что фильм «Волга-Волга», согласно исходной аннотации, «рассказывает о богатстве и расцвете народных талантов в нашей стране. В пределах этой темы он сатирически высмеивает бюрократизм, косность, карьеризм». На самом деле город Мелководск, изображенный в первой половине ленты, — одна из самых удивительных пародий нашего кино. Ведь что на двадцатом году советской власти мы застаем в Мелководске? Поголовный расцвет народных талантов и повсеместный идиотизм существования. Не знаю, сочинил бы современный абсурдист такое захолустье в годы пятилеток? В городе практически не знают, что такое телеграф. Вспомним, веселая Стрелка везет телеграмму о смотре самодеятельности Бывалову. Этот быстрый вид связи упирается в самый медленный вид транспорта — паром, который к тому же застревает посреди реки, и телеграмму приходится передавать «из уст в уста», как в старину: до Мелководска цивилизация не добралась. Известие о телеграмме везет официальному объекту сатиры, Бывалову, на телеге с бочкой водовоз. На знаменитый «удивительный вопрос: почему я водовоз?» приходится ответить: потому что в городе Мелководске нет не только телеграфа, а и водопровода, и даже примитивной колонки. Не менее знаменитая игра И.Ильинского и М.Мироновой обнаруживает и другое недоразумение: единственный в городе телефон, проведенный из кабинета Бывалова в гараж, даже в таком виде не работает и требует, как и телеграф, голосовой связи.

Весь город занят одним: песнями и плясками (если вернуться к жанру басни, вспоминается известнейшая из басен Крылова «Стрекоза и Муравей»: «Ты все пела — это дело, так пойди же попляши»). Ни одно учреждение в городе не занято своим делом: в местном «Нарпите» не кормят, дворник не следит за домом — все население поет и пляшет под руководством неутомимой Стрелки (письма, естественно, второстепенны для нее). Музыкальная контаминация классики и балалайки, блестяще осуществленная И.Дунаевским, в высокой степени пародийна.

Если на минуту вернуться к Эрдману, то по сравнению с его сатирическими пьесами «Мандат» и «Самоубийца», где объектом рассмотрения так или иначе является опоздавший к смене идеологии и строя обыватель, в «Волге-Волге» пародия впервые обращена на то «священное чудовище», каким всегда было то, что принято называть «народом».

Можно предположить, что образ Мелководска навеян вынужденным знакомством автора с малыми городами, куда на двадцатом году советской власти цивилизация и не заглядывала.

Еще более это относится к мелководскому транспорту: кроме упомянутого парома приречный город располагает единственным плавсредством — колесным пароходом прошлого века, да и то не отечественным:

Америка России подарила пароход,
С носа пар, колеса сзади
И ужасно, и ужасно, и ужасно тихий ход.

[5] В РГАЛИ в деле «Волги-Волги» хранятся лишь режиссерские экземпляры, а архив Г.Александрова, находящийся у наследников, недоступен

На этом допотопном, давно уже поставленном на прикол пароходе и отправляются мелководцы-«классики» в Москву на олимпиаду, в то время как их соперники плывут на совсем уж древнем плоту и даже струге[6].

Я уже не говорю о блестящем комедийном типаже лоцмана или кормчего, который стоит у руля «Севрюги» и сажает ее на мель, топнув ногой, проваливается сквозь все палубы парохода. Хорошо, что «великий кормчий» не захотел принять пародию на свой счет: уничтожали и за меньшее.

Что же касается того момента «метаморфозы», когда мелководская Россия внезапно превращается в некий образ индустриальной державы с белыми пароходами, военными кораблями, гидропланом, дирижаблем, эпроном, стаей яхт и прочей социалистической явью, то мифологизм этого мгновенного перехода в другой хронотоп не оставляет сомнений, а такой энтузиазм скорее всего принадлежит самому режиссеру.

Безоблачная праздничность александровского экранного кича, наложенная на структуру, вовсе не безобидную по своему смыслу, не только в свое время сделала картину «проходимой» (хотя к ней пришлось приложить дидактический эпилог), но в диахроническом аспекте увеличила ее пародийность, граничащую с абсурдом. Однако александровская киногения — предмет для особого исследования, я на ней специально не останавливаюсь.

Будь жив Николай Эрдман, можно было обратиться к нему и расспросить его самого — увы, упущенная возможность.

В заключение привожу слова М.В.Мироновой, друга Масса и Эрдмана: «Выслан был Володя Нильсен — оператор картины, и выслан был во время съемок Захар Дарецкий — один из лучших директоров. Люди пропадали. Причем бывало так: вы сидите втроем, вы и ваши хорошие знакомые. Один из них рассказал анекдот. Ваш знакомый рассмеялся, а вы нет. На следующий день знакомого нет. Кто из нас донес? Может быть, где-то подслушивание было. У Менакера всегда портфельчик был в прихожей — зубная щетка и все такое.

Так что из нашей картины постепенно исчезали люди. Доснимал, по-моему, уже Петров.

[6] Струги на самом деле были построены для фильма «Стенька Разин», но Александров не преминул их использовать

«Волга-Волга». Бывалов — И.Ильинский

Александров не был очень смелым человеком, как вы знаете. И если бы он понял — я, между прочим, об этом и тогда думала, — если бы он понял, может быть, даже и не стал бы это снимать: сумасшедшая самодеятельность, которая там была, — это же все пародийно. Потом вот эти теплоходы, корабли...

Роли моей не стало, ее Александров вырезал — это была параллельная Орловой романтическая линия, влюбленность в Тутышкина, так, конечно, было нельзя.

Захар Дарецкий пропал еще в экспедиции. Он был знаменитый директор. Приехал другой.

В том, что сценарий сотворялся пародийно, я не сомневаюсь. Но если бы Григорий Васильевич это понимал, он этого не сделал бы, и мы об этом говорили с Массом. Владимир Захарович потом говорил: «Александров не был настолько смел, чтобы сделать это понимая». Так он говорил, когда уже вернулся...»

К.ПОТЕХИН

Игрок на чужом поле

Документальные фильмы Г.В.Александрова

Г.Александров на съемках фильма «Человек человеку...». 1957

В 1983 году умер Григорий Александров. Простившись в том же году с покойной супругой своим фильмом «Любовь Орлова», он невольно простился и со зрителями.

Последние двадцать три года жизни Александрову было не до смеха. Начиная с 1961 года он не поставил ни одной комедии. Жил в основном прошлым: писал мемуары[1], «приводил в порядок» фильмы С.М.Эйзенштейна[2], выступал на юбилейных вечерах, открывал мемориальные доски. И непрестанно убеждал, что комедии — это лишь часть его биографии, что его прошлое куда интереснее,

[1] В 70-е годы были выпущены его брошюра «Годы поисков и труда» (М , 1975), книга «Эпоха и кино» (М , 1976, 2-е изд 1983)

[2] В 1967 году был выпущен восстановленный (а по сути — изувеченный) Александровым вариант «Октября» В 1979 году Александров получил почетный золотой приз Московского кинофестиваля за «восстановленный в соответствии с авторским замыслом» (на деле же — достаточно произвольно смонтированный) фильм «Да здравствует Мексика!»

куда грандиознее известных всем фильмов. И был, в общем-то, прав. Творчество Александрова действительно гораздо шире, чем представляется и в расхожих, и в новомодных рассуждениях о нем.

Скажем, попытки режиссера делать иные, некомедийные, фильмы либо необоснованно восхвалялись, либо сдержанно игнорировались, либо снисходительно рассматривались как законное право мэтра на смену амплуа, но во всех случаях упускалось из виду важнейшее обстоятельство: попыток игры на «чужом» поле у Александрова было в три раза больше, чем на «своем», комедийном. На тринадцать игровых фильмов, созданных режиссером, среди которых комедий, являющихся его «визитной карточкой», всего шесть — «Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938), «Светлый путь» (1940), «Весна» (1947), «Русский сувенир» (1960), — приходится тринадцать документальных. Некоторые из них мало знакомы даже киноведам: «Ядовитый газ» (1928, Берлинская к/ст), «Интернационал» (1932), «Пятилетний план» (1933, Амкино, США), «Наш цирк» (1936), «Доклад Сталина И.В. о проекте Конституции СССР на чрезвычайном Всесоюзном съезде Советов 25 ноября 1936 г.» (1936, с С.Гуровым и С.Бубриком), «Физкультурный парад» (1938), «Каспийцы» (1944, с В.Большаковым), «Великое прощание» (1953, с И.Копалиным, С.Герасимовым, М.Чиаурели), «Человек человеку...» (1958, с Г.Айзенбергом), «Ленин в Швейцарии» (1965, телефильм, с Д.Васильевым), «Накануне» (1966, телефильм, с Д.Васильевым), «Десять дней, которые потрясли мир» (1967, телефильм, с М.Дарлоу, Великобритания), «Любовь Орлова» (1983, совместно с Е.Михайловой).

Эти тринадцать «непрофильных» хроникально-документальных фильмов как раз и являются наименее изученной частью александровского наследия.

Размах режиссерских амбиций и жанрового диапазона Григория Александрова определился не сразу. В 1920-е годы он был актером в Первом рабочем театре Пролеткульта, затем стал сорежиссером Эйзенштейна, а в 1928 году подписал с Эйзенштейном и Пудовкиным знаменитую статью «Будущее звуковой фильмы. Заявка».

Испытывая подлинный интерес к технике звуковой киносъемки, он отправился в длительное зарубежное турне с С.Эйзенштейном и Э.Тиссэ. Там же, за границей, ему представилась возможность применить на практике полученное умение. Его дебютом стал «Сентиментальный романс» (1930, Франция). Это довольно беспомощная трехчастевка, прославлявшая — в обмен на финансирование группы — Мару Гри, содержанку «короля жемчуга» Л.Розенталя.

Надо сказать, что компромисс между художническими амбициями и необходимостью элементарного выживания дался Александрову без видимых усилий. Вынужденные уступки кичу в ущерб звукомонтажным экспериментам возымели далеко идущие последствия. Вместо того чтобы совмещать звук и изображение с помощью контрапункта, Александров смонтировал фильм под романс, то есть фактически сделал киноклип. Выступив вульгаризатором «высоких идей» «звуковой заявки», Александров одним из первых в отечественном кино открыл дорогу клиповой, а в современном и наиболее общем ее понимании — телевизионной эстетике.

Когда в 1932 году Александров вернулся на родину, ему сразу же была предоставлена возможность сделать экспериментальный фильм к 15-летию Октябрьской революции.

Александров склеил 22-минутный «Интернационал» из хроники, постановочных съемок и кусков «Октября» Эйзенштейна. Концовка фильма, по уверениям режиссера, была цветной. Весь этот полижанровый коктейль строился вновь по принципу клипа: сшибка игровых и хроникальных кадров мало что давала в смысловом отношении, но как бы нанизывалась на мелодию «Интернационала», появлявшуюся на звуковой дорожке только в конце фильма.

По размаху обобщений эта двухчастевка многократно превосходила изруганную современниками за гигантоманию «Шестую часть мира» (1926) Дзиги Вертова, при этом, однако, не разделяя утопичность вертовского произведения. Вне зависимости от веры (или неверия) Александрова в счастливое коммунистическое будущее, фильм интересен не своей сверхзадачей, а *средствами*, с помо-

щью которых был сделан. Рискну даже утверждать, что Александров, не слишком стремясь обогатить киноязык, проявил себя в «Интернационале» куда большим формалистом, чем Дзига Вертов в «Шестой части мира». Смысловой «монтаж аттракционов» Эйзенштейна был трансформирован Александровым в «связку аттракционов», в визуальный эпатаж для взыскующей зрелища аудитории.

На рирэкране сменялись картины обнищания пролетариата и его революционной борьбы за лучшую жизнь: пятнадцатилетние летчики и тринадцатилетние трактористки; столетний парижский коммунар и учитель Ленина. «Связка аттракционов», направленная на эффектное зрелище, в одном из монтажных кусков дала непреднамеренный комический результат. Восторгаясь тем, что еще жив школьный учитель В.И.Ленина Калашников, Александров перемежал хроникальные кадры, запечатлевшие, как этот учитель колет дрова, фотографиями юного, постепенно взрослеющего Владимира Ульянова. И получалось, что учитель «вытесывал» Ленина из чурки, словно папа Карло — Буратино. Такие непреднамеренные эффекты стали непременными спутниками выбранного Александровым художественного принципа.

Лучшие примеры «связки аттракционов» — по-александровски — запомнились, пожалуй, всем, кто хотя бы однажды видел его фильмы. Драка в «Веселых ребятах», колыбельная в «Цирке», пляска на плоту в «Волге-Волге», сцена установления рекорда в «Светлом пути», вечеринка в ночном клубе во «Встрече на Эльбе», скачки под «Марш Черномора» в «Композиторе Глинке» и т.п. — все это полноценные киноклипы, разрывающие картину мира, ломающие пространство и время.

В 1936 году Александров (совместно с С.Гуровым и С.Бубриком) снял документальный фильм «Доклад Сталина И.В. о проекте Конституции СССР». Воспользовавшись синхронной звуковой съемкой выступления Сталина, Александров дополнил ее хроникой, постановочными досъемками и очень быстро смонтировал государственно значимое, заказное творение. Отдельные тезисы сталинского доклада иллюстрировались, приобретая при этом зримую полновесность, кадрами уборки урожая, работы заводов и т.д. Но главным в фильме стали постановочные перебивки, изображавшие советских людей, которые во всех уголках страны, в избах, на улицах, в паровозах и даже в подлодках (!) приникли к радиорепродукторам и все *одновременно* внимали исторической речи вождя. Фильм сразу навязывал заданную форму реакции на экранное зрелище, то есть начисто лишал зрителя права выбора. Фантастическая тоталитарная самодостаточность, замкнутость фильма как бы заставляли зрителя поверить в то, что и он слушает этот доклад именно 25 ноября 1936 года, а не, допустим, в феврале 1937-го.

Стоит отметить, что Александров допустил в «Докладе...» существенный режиссерский просчет. Вместо того чтобы дать постановочные кадры в статике, Александров заставил оператора В.Нильсена совершать, к примеру, наезд с плана лица слушателя на общий план и сразу же на сверхкрупный план радиорепродуктора. Все эти манипуляции с камерой, призванные, по-видимому, усилить воздействие показанного, образуют в сочетании с непрошибаемой серьезностью статистов явный комический эффект. В свое время этот комизм, видимо, не прочитывался, иначе Александров не получил бы в 1937 году за «Доклад...» свою первую государственную награду — звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Видимо, в «Физкультурном параде», экспериментальной двухчастевке, снятой по методу «трехцветки», Александров также играл роль официального летописца. Но большего об этом фильме сказать нельзя, так как он, к сожалению, не сохранился.

Во время войны на Бакинской киностудии Александров смонтировал удивительный и единственный в своем роде фильм «Каспийцы». Я определил бы жанр фильма как документальную сказку о войне, сказку, в которой реальная, непавильонная фактура подчинялась правилам эксцентрической комедии. В «Каспийцах» были соблюдены все обязательные для довоенного Александрова-эксцентрика условия: комбинированные съемки и/или мультипликация (начальные кадры выполнены в технике объемной мультипликации); Любовь Орлова (дававшая концерт для бойцов на фронте); непременные животные; шаржированные злодеи (верхушка гитлеровского командования); отдельные само-

стоятельные куски, смонтированные под музыку... Без труда вычислялись также реминисценции из «Броненосца «Потемкин»: отправлявшиеся на фронт новобранцы спускались по большой белокаменной лестнице.

И, на мой взгляд, если и можно найти в документальных фильмах Александрова гениальные кинематографические фрагменты, то это скорее всего в «Каспийцах».

Например, в монтажный образ паники бакинцев перед фашистской бомбардировкой, развивавшийся под тревожную, динамичную музыку, режиссер ни с того ни с сего вклинивает кадр с собакой, взбегавшей на судно по трапу. Кроме собаки, в кадре нет ни единой живой души, поэтому моментально возникает головокружительное ощущение леденящего ужаса, полного одиночества и незащищенности перед лицом неотвратимой безжалостной силы. Этот случайный пробег, длящийся одну-две секунды, потрясает даже сейчас.

Или уже ближе к финалу Александров показывает, как фашисты, в отчаянии от неминуемого поражения, бомбят Астраханский заповедник. В план с взлетавшим от взрыва столбом воды он врезает другой план с неведомо откуда взявшейся птицей, которая медленно, подвернув длинные ножки, падает от ударной волны взрыва. Антивоенного образа такой потрясающей силы в отечественном кино лично я более не встречал.

Описанные фрагменты являют, на мой взгляд, пример абсолютного, чистого кино и резко диссонируют с двумя самыми фальшивыми эпизодами картины. В эпизод военного совещания в ставке Гитлера, когда фашистские бонзы режут торт — объемный макет Баку (с «нефтяным» озерком!), Александров вклинивает досъемку хищных рук, обводящих на карте столицу Азербайджана жирным карандашом. А самый большой по объему кусок фильма — сражение советских кораблей с фашистской авиацией — и вовсе решен откровенно игровыми средствами. Конечно, выглядит это зрелищно, ярко, но оставляет ощущение кокетливой игры со зрителем. Зыбкая грань между хроникой и постановочной досъемкой настолько размашисто стерта, как будто Александров верит в непогрешимость собственного вкуса и художническую вседозволенность, как будто нет на экране реальных раненых, умирающих людей и птиц.

Зато девять лет спустя Александрову пришлось максимально ограничить режиссерские вольности еще раз, столкнувшись со смертью на экране, со смертью, «неподвластной» человеческому разумению, сакральной и вселенски масштабной. Над «Великим прощанием», фильмом о похоронах Сталина, Александров работал с И.Копалиным, С.Герасимовым, М.Чиаурели. Степень его участия в этом безжизненном, бездушном полуторачасовом реквиеме практически невозможно вычислить.

Зато свой следующий фильм «Человек человеку...» Александров сумел снять как один из первых в нашем кинематографе и по-настоящему грандиозный киноклип. Участники Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве 1957 года чудесным образом переносились из столицы на бескрайние просторы страны. Кто знает, следовал ли Александров сознательно вертовским принципам «Киноглаза», принципам насильственного управления зрительским вниманием? Но вполне конкретные номера в исполнении вполне конкретных певцов и танцоров, соединенные с вполне конкретными пейзажами, пароходами, заводами, создавали на экране несуществующую искусственную реальность. Ту реальность, которой, с претензией на объективность и всеохватность, каждодневно потчует нас телевидение. Вместе с тем приглашение совершить путешествие из Москвы на Урал и в Сибирь было сделано зрителю в игровой форме, на условиях «честного обмана», что нынешним телевидением не практикуется. Предполагается, что телезрители и так знакомы с правилами игры — к чему тратить время на объяснения?

В последующих документальных фильмах Александрова — «Ленин в Швейцарии», «Накануне», «Десять дней, которые потрясли мир», «Любовь Орлова» — хроника, игровой материал и мультипликация по-прежнему смешаны воедино, однако они оказались менее значительными, чем ранние документальные работы Александрова. Жанровый диапазон режиссера уже не расширился. Видимо, чисто кинематографические амбиции Александрова остались в прошлом. Но этого также не заметили ни кино, ни телевидение.

ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ

Описание встречи с Чарли Чаплином

В материалах Центра хранения современной документации (ЦХСД — бывший архив ЦК КПСС) обнаружен интересный документ — «Описание встречи с Чарли Чаплином» режиссера Григория Александрова.
Министр культуры СССР П.К.Пономаренко 28 декабря 1953 года направил «Описание встречи...» Г.М.Маленкову. С текстом беседы ознакомился Н.С.Хрущев; его читали секретари ЦК КПСС М.А.Суслов, П.Н.Поспелов, Н.Н.Шаталин; он рассылался В.М.Молотову, К.Е.Ворошилову, Н.А.Булганину, Л.М.Кагановичу, А.И.Микояну, М.З.Сабурову, М.Г.Первухину.
14 января 1954 года документ был списан в архив...
А встреча состоялась 7 декабря 1953 года в Лондоне, где Александров находился в составе советской делегации деятелей культуры во время месячника англо-советской дружбы.
Эта встреча не была случайной. Григория Александрова связывала с Чарлзом Чаплином давняя дружба. В начале 30-х годов Эйзенштейн, Александров и Тиссэ приехали в Голливуд для освоения опыта звукового кино. Колоссальный интерес к «Броненосцу «Потемкин» сопровождался интересом и к его создателям. Именно в Голливуде началась их дружба с Чаплином.
Александров вспоминал их первую встречу: «Оставшись втроем, смакуем поразивший нас разговор с Чарли Чаплином. Врезалось в память, как во время встречи на вокзале, познакомившись, Чаплин спросил: «А зачем, собственно, вы приехали сюда, мистеры?» — «Учиться делать звуковое кино». — «В Голливуде не делают кино, здесь делают деньги. Учиться киноискусству надо там, где сделан «Броненосец «Потемкин»[1].
Чаплин в своих мемуарах тоже упоминал их приезд: «Русский режиссер Эйзенштейн приехал в Голливуд со своей труппой, в составе которой были Григорий Александров и молодой англичанин Айвор Монтегю — друг Эйзенштейна. Я очень часто виделся с ними. Они приходили ко мне на корт играть в теннис»[2].
Встреча Г.Александрова и Ч.Чаплина состоялась в тот период, когда власти США запретили Чаплину вернуться в Америку и он вместе с семьей летом 1953 года переехал на постоянное жительство в Швейцарию.

В понедельник, 7 декабря 1953 года, в Лондоне состоялась встреча с Чарли Чаплином, которого я не видел с 1932 года, со времени поездки в Голливуд. Чарли Чаплин сам проявил интерес к встрече и приехал из Парижа на один день, чтобы повидаться со мной.

Чаплин разыскал Айвора Монтегю[3] и договорился с ним, что тот привезет меня к нему в 5 часов вечера.

В этот день в Лондоне находился также советский режиссер Сергей Герасимов. Я пригласил его, и мы втроем (с Айвором Монтегю) отправились в отель «Савой» для встречи с Чаплином. Он встретил меня как старого хорошего друга. Чаплин сказал, что все про меня знает. Чаплин спросил меня, видел ли я его последнюю картину «Огни рампы»[4]. Я искренне сказал, что это замечательная картина, честная, человеческая, умная, что она выделяется из всех картин капиталистического мира своей чистотой и подлинным искусством. Чаплин был очень

Публикуется по копии с авторского экземпляра, хранящегося в ЦХСД, ф 5, р 4554, оп 30, д 40, лл 121 — 130 Незначительная правка не оговаривается

[1] Александров Г Эпоха и кино М, 1983, с 141

[2] Чаплин Ч Моя биография М, 1966, с 320 — 321

[3] Айвор Монтегю — английский писатель, режиссер, коммунист, член Всемирного совета мира, его статьи печатались в газете «Правда», в журнале «Новое время», он неоднократно посещал СССР Монтегю — давний друг Чаплина

[4] Фильм «Огни рампы», над которым Чаплин работал более трех лет, был снят в 1952 году Это последняя картина, сделанная им в Америке Завершена в Англии

рад слышать это. Он спросил меня, где я смотрел картину. Я сказал, что в Лондоне был организован специальный просмотр этой картины для делегации («Огни рампы» уже не идут на экране).

— А видели ли вы сцену с безработным и безруким нищим? — спросил меня Чаплин.

— Нет, в том экземпляре картины, который мы видели, этой сцены не было, — ответил я.

Любовь Орлова, Чарли Чаплин, Григорий Александров. Швейцария

— Мерзавцы! — сказал Чаплин. — Они вырезают сцены, которых боятся. Я так и знал, что вам покажут испорченную картину. Когда вы будете получать экземпляры для вашей страны, вы должны требовать, чтобы картина была без вырезок. И вопросы перевода... Я ненавижу дублированные фильмы, — продолжал он. — А если эту картину дублировать, то пропадет все.

Я согласился с ним. Самого Чаплина, на мой взгляд, невозможно озвучить другим голосом.

— Я также не люблю субтитры, — сказал он, — они очень портят изображение. И я предлагаю вам и прошу вас, если картина будет готовиться у вас к выпуску, осуществить мое предложение: записать комментатора с тихим, спокойным голосом, который, пользуясь паузами, будет объяснять, что происходит на экране.

И на мой взгляд, это действительно замечательное предложение, которое поможет сохранить художественные особенности картины.

— Но как показать вашу картину в Советском Союзе, — сказал я, — если фирма «Юнайтед Артистс», которой принадлежит право проката фильма, требует 250 тыс[яч] фунтов стерлингов...

— Неплохо, — кокетливо заметил Чаплин.

— Это же стоимость тридцати картин! Я сегодня утром был в организации Артура Рэнка[5], где говорил о прокате британских картин в Советском Союзе, и

[5] Речь идет о прокатной компании «Рэнк Организейшн»

Товарищу МАЛЕНКОВУ Г.М.

Посылаю Вам записку Г.Александрова - кинорежиссера студии "Мосфильм" "Описание встречи с Чарли Чаплином".

Встреча и разговор состоялись 7 декабря 1953 года в Лондоне.

П.Пономаренко

28.XII.53г.
№ 1/541

Разослано:
тов.Маленкову Г.М.
тов.Молотову В.М.
тов.Хрущеву Н.С.
тов.Ворошилову К.Е.
тов.Булганину Н.А.
тов.Кагановичу Л.М.
тов.Микояну А.И.
тов.Сабурову М.З.
тов.Первухину М.Г.

там узнал, что действительно за эти деньги можно приобрести тридцать, а может быть, и сорок фильмов.

— Рэнк? — сказал Чаплин и зажал нос пальцем (по-английски «рэнк» — тухлятина). — Тридцать тухлятин!

— Конечно, я не могу сравнивать ваше мастерство и искусство, — сказал я, — с картинами Рэнка или с какими-либо другими коммерческими стандартными картинами. Ваша картина, может быть, стоит и больше, чем 250 тыс[яч] фунтов, но если Советский Союз заплатит вам такую сумму, он в будущем не сможет покупать по нормальным ценам другие картины, ибо все другие фирмы будут требовать бешеные деньги за свои фильмы. Затем — сколько вы получаете из того, что зарабатывает на вашей картине «Юнайтед Артистс»?[6] — спросил я Чаплина.

— Не так много, — ответил Чарли Чаплин.

— Какой же вам смысл давать деньги фирме, с которой вы враждуете. Может быть, мы поищем другой путь? Скажем, заплатим фирме нормальную цену, а когда картина пойдет у нас (я уверен, что она будет пользоваться в Советском Союзе большим успехом), наши киноорганизации могут премировать вас, и вы получите премию.

— Это интересное предложение, — сказал Чаплин. — Я бы не хотел по этому вопросу говорить здесь, в гостинице, — добавил он и жестом показал кругом, намекая, что могут быть микрофоны для подслушивания. — Я также не даю картину Чехословакии и Венгрии, — продолжал он, — которые обращаются ко мне, потому что считаю, что картина должна сначала пойти в Советском Союзе. Это дело престижа.

Принесли коктейль. Мы выпили за будущий успех Чарли Чаплина.

— Я сделаю все, чтобы повлиять на фирму, — сказал Чаплин, — и снизить цену за картину. Хорошо было бы, если бы вы сказали, какую максимальную сумму может заплатить Советский Союз, потому что я нуждаюсь в деньгах. Аме-

[6] В январе 1952 года прокатная фирма «Юнайтед Артистс» была реорганизована, и Чаплин продал принадлежащие ему акции

риканцы заморозили мои деньги в Соединенных Штатах, и у меня мало надежды получить что-либо оттуда. Моя картина «Месье Верду» принесла мне большие убытки, и я сделал много долгов[7]. Доходы от «Огней рампы» дают мне возможность покрыть долги, но не обеспечат производство будущей картины.

И тут Чаплин начал, воодушевляясь, рассказывать о своих творческих планах и о своей будущей картине.

Он заявил нам, что после разрыва с Соединенными Штатами он впервые в жизни ощутил необычайное чувство свободы, спокойствие и творческий подъем, что он работает так вдохновенно и быстро, как никогда еще не работал. У него написано 80 страниц нового сценария, он думает закончить фильм к осени будущего года. Чаплин просил держать в секрете все, что он сказал о будущем фильме, боясь, что у него могут украсть идеи, а кроме того, и помешать ему сделать фильм, так как он имеет целью разоблачить Америку. Чаплин думает, что фильм будет называться «Безработный король»[8]. Сам Чаплин будет играть роль короля, который был вынужден бежать из своей страны. Он приезжает в Соединенные Штаты и становится там безработным, потому что у него нет профессии и он ничего не умеет делать. Чаплин намеревается показать всю систему унижения человека, оскорбления человеческого достоинства, которая существует в Америке.

— Я знаю Америку, — сказал Чаплин, — и мне-то уж поверят, что я буду показывать правду.

Он рассказал несколько замечательных эпизодов и, говоря о том, что он хочет с нашей, марксистской, точки зрения сказать с экрана несколько истин, заявил, что он читает марксистские книги и хотел бы проконсультироваться со мной по этим вопросам. Я сказал Чаплину, что я не такой сильный марксист, чтобы советовать ему, и было бы хорошо, если бы мы могли показать ему, что такое советское гостеприимство, и высказал ему свое желание, чтобы он приехал в СССР.

— Я хочу этого, — сказал Чаплин, — но это не так просто. Во-первых, я стремлюсь закончить скорее новую картину...

Айвор Монтегю заметил, что Чаплин не сможет приехать к нам раньше 1955 года, пока его новый фильм не выйдет на экран. Чаплин прервал Монтегю:

— Это слишком долго. Надо бы приехать раньше.

Я предложил провести месяц отдыха в нашей стране после того, как Чаплин закончит сценарий и должен будет отдохнуть перед съемкой.

— Все это возможно, — сказал Чаплин. — Я всегда мечтал посмотреть Кавказ и Черное море. Это для меня загадочные и интересные края. Только с семьей и детьми, — добавил он. — А кто меня будет приглашать?

— Кто хотите, — ответил я.

— Я запуганный человек, — сказал Чаплин. — Про меня говорят, что у меня мания преследования. Но как бы вы себя вели, если бы получали письма от всяких американских гангстеров, пытающихся запугать меня? Я действительно получаю письма с угрозами, с предупреждениями, чтобы я не ездил в Советский Союз, не принимал советской помощи. Я боюсь за семью. Ведь вы знаете волчьи нравы капитализма...

— А если я приглашу вас? — спросил я. — Приезжайте в гости ко мне и к моей жене.

— А денег у вас хватит? — спросил, смеясь, Чаплин.

— Деньги найдутся, — ответил я.

— А санкция у вас есть? — наклонившись близко ко мне, тихо спросил меня Чаплин.

— И санкция может быть, — ответил я.

— Хорошо, — сказал Чаплин. — Поезжайте домой, посоветуйтесь и напишите мне письмо.

Айвор Монтегю предложил свое посредничество.

— Напишите письмо мне, чтобы Чаплин не получал писем по почте, а я информирую его. Подписывайте письма сами.

---

[7] Фильм «Месье Верду» («Комедия убийств») вышел на экраны в 1947 году

[8] Речь идет о будущем фильме «Король в Нью-Йорке», снятом в Англии и вышедшем в 1957 году

— Это возможный вариант, — сказал Чаплин.

— Вы можете получить помощь в постановке вашей картины, — сказал я, — есть отличные студии в Вене, в Чехословакии.

Айвор Монтегю возразил:

— Тогда это не будет производство стерлинговой зоны и затруднит прокат картин в капиталистических странах.

— Это серьезный вопрос, — добавил Чаплин. — Его надо обсудить. А вообще, — добавил он тихо, — нам с вами надо поговорить по секрету. Я очень уважаю Айвора Монтегю, но он все-таки англичанин. Я ничего не имею против мистера Герасимова, но я вижу его в первый раз.

Это он сказал в то время, когда наши собеседники были заняты с вошедшей женой Чаплина. Однако этот секретный разговор у нас не состоялся, так как наутро мы должны были покидать Лондон, а Чарли Чаплин не мог задерживаться в Англии.

Айвор Монтегю передал Чаплину приглашение китайских товарищей посетить новый Китай. Чаплин сказал, что это интересно для него, но Китай очень далеко, и очень сложно ехать туда с детьми.

Жена Чаплина производит симпатичное впечатление[9]. Чаплин сказал о ней, что она помогла ему разорвать с США. Отношение их обоих к Америке резко отрицательное. Чаплин говорил, что он ненавидит эту полицейскую страну, что он счастлив, что он избавился от нее, что когда он встречает американца, он всегда спрашивает его:

— Как ваша вшивая Америка?

Он радуется, когда американцы корчатся от такого вопроса. Маккарти самый ненавистный для Чаплина человек, но он считает, что его не надо трогать, что он один разрушит всю американскую систему лучше, чем тысячи людей. Каждый день пребывания Маккарти на его посту подпиливает сваи, на которых держится американская система.

— И дайте ему, — сказал Чаплин, — кончить его грязное дело... Целью моей жизни, — заявил в конце разговора Чаплин, — сделать картину без Америки и доказать этим мерзавцам, что и жизнь, и культура могут развиваться и процветать без них и без их помощи, чего они никак не могут сообразить.

После часового разговора, в течение которого было сказано очень много, Чаплин обнял меня и сказал:

— Я всегда думал, что мы братья, имея в виду наши народы. Но очень много трудностей и сложностей. До весны я буду пытаться еще получить деньги из Америки. Независимо от того, удастся мне это или не удастся, я думаю, что мне придется сделать решительные шаги. Пишите мне...

После дружеского прощания Чаплин закрыл за нами дверь.

В моем сознании остался образ обаятельного человека, большого и умного мастера, полного сил, творческой энергии и веры в будущее, в котором созрели и определились желания более решительно перейти в лагерь сторонников мира. Его ненависть к американской политике, которую он высказывал в частных разговорах, перешла теперь в область творчества. Свою будущую картину он намеревается сделать оружием борьбы против антинародной и империалистической политики Соединенных Штатов. Сам он на пороге решительных поступков, которые, на мой взгляд, могут быть самыми интересными в его биографии. Имя его велико, авторитет огромен, каждый его поступок имеет большое значение для интеллигенции всех стран мира.

Эта встреча опровергла все слухи, которые я слышал о нем в Лондоне, о том, что Чаплин уже кончился, что он слишком стар и т.д. Он готов к борьбе за новую картину и так воодушевлен своей новой идеей, что можно верить, что он ее осуществит с огромной творческой силой. Помочь сделать ему эту картину, на мой взгляд, совершенно необходимо.

23.XII.1953

Предисловие, публикация и примечания
Лидии Пушкаревой

[9] Чарлз Чаплин был женат на Уне О'Нил, дочери английского драматурга Юджина О'Нила

ЮРИЙ САКОВ

Компромат на Кнейшица

В середине 60-х годов Григорий Александров задается целью сделать продолжение своего знаменитого фильма «Цирк», эдакий «Цирк-2». И не находит ничего предосудительного в том, чтобы в качестве соавтора пригласить Валентина Катаева — брата обиженного когда-то на него Евгения Петрова, имевшего отношение к «Цирку»[1].

Не знаю, охотно или нет, но Катаев приезжает на «Мосфильм», не раздеваясь, проходит в просмотровый зал и вместе с Александровым пересматривает фильм 1936 года. В зале кроме них двоих и меня, помогавшего тогда Александрову в работе на телевидении и напросившегося в зал, чтобы посмотреть на живого Катаева, — никого.

Просмотр картины, от которой залы и тогда, тридцать лет спустя после ее появления, заходились в хохоте, проходит в гробовой тишине. На лице Катаева не мелькает даже тень улыбки.

Зажигается свет, хотя на экране звучит «Песня о Родине». Александров не выдерживает, приглушает звук.

— И что же вы от меня хотите? — спрашивает Катаев, будто не знает, для чего позван, зачем пересматривал фильм.

— Продолжения! — не отступает режиссер.

— А вы уверены, что это необходимо?

— Во всяком случае, желательно.

— Ну, раз желательно... — Катаев надолго задумывается, а потом неожиданно предлагает для начала состарить на тридцать лет пройдоху Кнейшица, благо жив и процветает еще Паша Массальский.

— Согласен... — не очень пока понимает режиссер.

— И пусть он привозит на гастроли в Москву теперешнюю эстрадную диву.

— А Диксон? — заранее беспокоится Александров о месте в новом фильме своей бывшей героини.

— Погодите! — отмахивается Катаев. — Найдем место и для Любы.

— Ну, хорошо... — тревога еще не покидает режиссера. — А кто же эту диву сыграет? Может, Эдита Пьеха?

При тогдашней популярности певицы это было отнюдь не безрассудное предложение.

— Нет, не потянет... — морщится Катаев. — Тут нужна вторая Любовь Петровна.

— Легко сказать! — отшучивается польщенный режиссер.

— Ну вот, — будто не слышит Катаев, — на первом же концерте этой дивы присутствует такой же молодой наш певец. Пение гастролерши ему, конечно, нравится. И каким-то экстравагантным образом он дает ей о себе знать.

---

[1] «Я обратился к авторам сценария «Под куполом цирка» И Ильфу и Е Петрову с предложением превратить мюзик-холльное обозрение в киносценарий Они включили в работу Валентина Катаева, который разрабатывал сюжетные ходы Мне с ними было интересно остроумные трудолюбивые литераторы, они с полуслова понимали, куда клонит кинорежиссер Месяца полтора мы были неразлучны Вместе с Ильфом и Петровым я отправился в Ленинград, чтобы освободиться от повседневных дел Метод работы был таков я, имея свое, в общем вполне сложившееся представление о фильме, ставил перед ними задачу на тот или иной кадр Написанное вместе обсуждали, углубляли, уточняли Испытывая режиссерский «диктат», знаменитые писатели не очень-то горели моим замыслом Тем не менее основа сценария нами была сделана К сожалению, Ильф и Петров в разгар работы над сценарием, быстренько собрав чемоданы, укатили в «одноэтажную» Америку, и я остался наедине со своими замыслами

Я попросил И Бабеля дописать диалоги, и он заодно хорошенько прошелся своим золотым пером по черновому эскизу, наскоро сделанному нами Далее пришлось, засучив рукава, писать и переписывать, разрабатывать едва намеченные сцены (Г А л е к с а н д р о в Эпоха и кино М , 1976, с 190)

Когда Ильф и Петров вернулись из Америки и посмотрели практически готовую картину, они нашли в ней так мало от своего мюзик-холльного оригинала, что, обидевшись на режиссера, сняли с титров свои фамилии

— Может, подпевает из зала? И публика, знающая и любящая его, приветствует их неожиданный дуэт.

— Могет быть, могет быть... — по-райкински бурчит Катаев, все еще нехотя, будто, в общем, ему это мало интересно, но раз уж позвали, показали фильм, надо что-то говорить. — Это никак не нравится Паше... то есть Кнейшицу, ибо этот старый греховодник, разумеется, обожает свою молоденькую примадонну и не желает, чтобы она, как Диксон, завела роман в России.

— А Марион в это время... — не терпится Александрову переключить внимание на героиню «Цирка».

— Слушайте, Гриша! — хмурится Катаев. — Если вы будете настаивать на такой же главенствующей роли Любы в новом «Цирке», то меня увольте!

— Ну, хорошо... — спохватывается режиссер. — Но согласитесь, что Кнейшицу любопытно, что стало за эти годы с Диксон.

— Соглашусь... Он наводит справки и узнает, что Диксон жива-здорова и вместе с мужем, Мартыновым, преподает в цирковом училище. Кнейшиц отправляется туда и застает обоих — Орлову и Столярова — на арене, среди учеников. И раз уж вам не терпится свести Кнейшица с Диксон и Мартыновым, то им его представляют под вымышленным именем, под которым он в этот раз и заявился в Москву. Так что ни Диксон, ни ее красавец муженек его не признают.

— И все-таки у Марион в глубине глаз проскальзывает догадка...

— Проскальзывает, так проскальзывает...

Так, не выходя из просмотрового зала, оба практически выстраивают будущий фильм. И это ни к чему пока не обязывающее взаимное «фонтанирование» явно начинает доставлять обоим удовольствие. Хотя на лице Катаева я так и не могу пока разглядеть желание войти в дело с головой.

Александров предлагает назвать молодых певцов Лорой и Сергеем. Он хочет, чтобы, пока Кнейшиц-инкогнито знакомился с мастерской Диксон, Сергей возил Лору по Москве, показывая столицу, а Лора была бы от всего в восторге, что еще больше воодушевляло бы Сергея. И где-нибудь на Ленинских горах герои спели бы друг другу о своих чувствах.

— Да, Гриша, — опять саркастичен Катаев, — теперь я понимаю, почему Женя не захотел быть вашим соавтором.

— Почему?

— Ну зачем обязательно на Ленинских горах? Туда, насколько мне известно, бегут фотографироваться молодожены, а вашим Лоре и Сергею до свадьбы еще далеко... Не знаю, поют они — не поют, но Кнейшиц возвращается в гостиницу, в тот самый номер «Москвы», где жил тридцать лет назад, и предается воспоминаниям: новая встреча с Диксон и прочее... Воспоминания повергают этого господина в грустное настроение. Оно еще больше портится, когда он узнает, что Лоры целый день не было в номере. Она является за час до концерта, радостная от встречи с Сергеем. Кнейшиц встречает ее сурово и в туманных пока фразах дает понять, что в этой стране ему однажды уже пришлось потерять многое и он не хотел бы, чтобы она заставила его пережить то же самое.

— Счастливого настроения дивы как не бывало, — снова вступает Александров. — Нехотя она едет с импресарио на концерт... Пришедший на концерт Сергей не узнает ее: она поет грустно, печально, ничего похожего на вчерашнее выступление. Он понимает, что ее что-то угнетает, и, не дождавшись конца, уходит... Впрочем, — режиссер снова гнет свое, — пора подключать к этой интриге Диксон с Мартыновым.

— Подключайте, — соглашается Катаев.

— На один из последних концертов Лоры приходят приглашенные Кнейшицем Марион и Мартынов. Он приветливо встречает их, усаживает в ложу. Он, в общем, в хорошем настроении — в результате его интриг молодые разлучены.

— Но как ни любезен господин импресарио, Марион замечает, что Лору на сцене что-то гнетет. У Диксон слишком много воспоминаний, чтобы не обратить на это внимания, и в антракте она просит Кнейшица познакомить ее с певицей. Тот представляет свою новую звезду прежней, говоря, что Марион — известная артистка цирка, ныне педагог.

Катаев вдруг показывает на меня.

«Цирк». Марион Диксон — Л.Орлова, Кнейшиц — П.Массальский

— Слушайте, Гриша, может, попросить молодого человека принести бумагу, и мы тут же, не выходя из зала, сварганим ваш «Цирк-2»?

— Во всяком случае, Юра, — просит Александров, — записывайте, что успеете.

Я вынимаю блокнот и с удовольствием делаю то, что уже давно хотел. Конечно, потом в домашней расшифровке это спонтанное сочинительство нового «Цирка» покажется таким легким и практически непрерывным. На самом деле оно происходило постепенно, иногда с большими паузами.

— На чем мы остановились? — спрашивает Катаев.

— На том, — подсказываю, — что Кнейшиц знакомит своих звезд, старую и новую.

— Ах, да! — будто все это у него в памяти и он может продолжать откуда угодно. — Расстроенная Лора безусловно вежлива, но не проявляет особого интереса к советской циркачке и спешит к себе в уборную. Кнейшиц извиняется, говоря, что той «нездоровится», просит Марион вернуться в ложу и торопится за Лорой.

— А Марион, — подхватывает Александров, — не может удержаться, чтобы не пройти мимо ее уборной и не прислушаться к доносящимся оттуда всхлипываниям Лоры, которые обрывает грубый, знакомый ей окрик Кнейшица: «Что вы разревелись посреди концерта! У вас еще целое отделение! — Александров вскакивает и начинает ходить по залу перед экраном, «играя» за Кнейшица. — Я уже сказал, что у вас два выхода: продолжать роман с русским, и я сделаю все, чтобы вы исчезли как певица, или все разорвать, и я сделаю вас звездой вдвое ярче той, которую сотворил. А сейчас — утрите слезы и на сцену!»

— Стоп, Гриша, не перетягивайте одеяло! — Катаев явно возбужден режиссерским показом. — Чтобы не быть замеченной выходящим Кнейшицем, Марион едва успевает отскочить от двери. Она спешит в ложу к Мартынову и предлагает уйти: по дороге она все расскажет. Когда начинается второе отделение и Кнейшиц не обнаруживает гостей в ложе, в глубине его глаз, как вы любите выражаться, мелькает испуг...

— После концерта в номер Кнейшица звонит Марион, — снова продолжает Александров. — Обращается к нему по-прежнему как к импресарио Лоры, просит ее принять. Кнейшиц догадывается, что узнан, пытается оттянуть неприятную встречу, ссылается на усталость. Диксон настаивает: ей нужно срочно увидеться! Кнейшиц соглашается, но, повесив трубку, спешит выйти из номера. Когда он открывает дверь, на пороге стоит Марион.

— Я знала, что вы попытаетесь избавиться от встречи, — говорит Катаев за Диксон, — и звонила уже из гостиницы... господин Кнейшиц!

— Что вам угодно? — тот становится самим собой.

Марион без приглашения садится.

— Я никогда не пришла бы сюда, — говорит она, — если бы сегодня на концерте мне не стала известна ваша новая жертва.

— Мои отношения с Лорой вас не касаются!

— Ошибаетесь! Тридцать лет назад вы мне так же, как ей, не давали любить того, кто любил меня. — Она оглядывает номер. — Чуть ли не в этом номере вы сулили мне миллионы, умоляли не покидать вас...

— Отлично! — доволен режиссер. — И все это на кадрах тридцатилетней давности, с тогдашними Кнейшицем и Марион.

— Фи, Гриша! — морщится Катаев. — Зачем так в лоб? Кто помнит ваш шедевр, тот и так все представит.

В это время звонят из проекционной:

— Ваше время кончилось, мы уходим.

Я смотрю на часы: после полуторачасового просмотра разговор длился почти столько же. Александров отпускает киномехаников, а я бегу забрать пальто в закрывающийся гардероб. Возвращаюсь и записываю, уже не всегда фиксируя, кто говорит — Александров или Катаев.

Марион, волнуясь, переходит, как когда-то, на родной английский:

— Не знаю, что вы здесь, в «моем» номере, сулили Лоре, но, думаю, ваши посулы ее так же мало трогают, как когда-то меня.

— Не беспокойтесь, — усмехается Кнейшиц, — она не собирается оставаться в России.

— Это ее дело. К сожалению, я не знаю человека, которого она здесь полюбила, но он наверняка много моложе вас. А вам, дожив до седин...

— Вы не можете помешать мне! — обрывает Кнейшиц тоже по-английски.

— Могу! — встает Марион. — Вы, Кнейшиц, имели неосторожность снова показаться мне на глаза. И я узнала вас сразу, в цирке. А пока вы гастролировали, навела кое-какие справки.

— Какие справки? — бледнеет Кнейшиц.

— Не волнуйтесь, это пока неофициально... — Александров грозит пальцем и, с трудом выходя из образа Диксон, переводит дух. — В общем, тут нужен какой-то компромат на Кнейшица. Может, его темное прошлое во время войны?..

— Да, сразу не придумаешь... — после некоторого раздумья сдается Катаев. — Может, на этом сегодня закруглимся?

— Нет, раз уж нашло, надо хотя бы пунктирно добраться до конца.

— Ну, хорошо, — Катаев снова показывает на меня. — Дадим молодому человеку задание на дом: придумать компромат на Кнейшица. А сами пойдем дальше.

Я с удовольствием соглашаюсь взяться за это непростое, как потом оказалось, дело.

— В общем, когда Марион обрушивает такой компромат на Кнейшица, — спешит дальше Александров, — тот покрывается потом.

— И если вы не гарантируете мне, — настаивает она, — что перестанете преследовать любовь Лоры и ее русского друга, о вашем прошлом станет известно здесь. А если станете преследовать Лору у себя, об этом станет известно там.

Подавленный Кнейшиц готов на все.

Марион это понимает.

— Теперь, — говорит она, — я хочу быть свидетелем того, как вы откажетесь от всех притязаний на девушку и перестанете угрожать ее будущему. Вызовите ее, я побуду в соседней комнате.

Кнейшиц дрожащими руками набирает номер, просит Лору зайти. Та явно не желает. Он уверяет, что разговор для нее важный, кладет трубку.

— И сразу — прощальный концерт Лоры, — подытоживает Александров. — Она снова весела, снова в ударе. И опять, как на первом концерте, Сергей вступает с ней в дуэт прямо из зала. А из-за кулис с бессильной злобой взирает на это Кнейшиц...

— На следующий день они улетают, — снова Катаев. — Сергей провожает Лору и впервые в аэропорту сталкивается с Кнейшицем. Тот будто не замечает соперника. По радио вдруг объявляют: «Господин Кнейшиц! Вас просят подойти к справочному телефону». Кнейшиц пугается огласки и не идет. Радио повторяет: «Господин Кнейшиц...»

Незаметно от Лоры и Сергея Кнейшиц юркает в толпу, пробирается к справочному, берет трубку.

— Я не случайно назвала вас вашей настоящей фамилией! — говорит с ним из дому Марион. Рядом Мартынов. — Хочу еще раз напомнить о нашем разговоре. И, кстати, назвать... — Тут она приводит такую убийственную деталь в своем компромате на Кнейшица, что у того подкашиваются ноги... Но это опять не к нам, это к молодому человеку, — кивает Катаев на меня.

Заканчивает Александров:

— Счастливого пути, — говорит Марион.

Кнейшиц слышит, как она кладет трубку, и пугливо, будто его уже уличили, пробирается на посадку в самолет.

В это время Лора и Сергей прощаются. Может быть, не замечая никого, поют свой третий, прощальный, дуэт, обещают, что бы ни случилось, помнить друг о друге.

Из окна самолета за ними уныло наблюдает Кнейшиц. Отворачивается. Самолет взлетает...

— И мы! — смотрит Катаев на часы и спешит к выходу. — Не понимаю, Гриша, за что на вас тридцать лет назад обиделись Женя с Ильей. Не знаю, во что в конечном счете превратится все, что мы здесь нафонтанировали, но сам процесс был вполне увлекателен...

Через несколько дней я с радостью докладываю Александрову, что компромат на его Кнейшица найден. И такой убийственный, что...

— Спасибо, Юра, но вроде уже не нужно.

— Как?

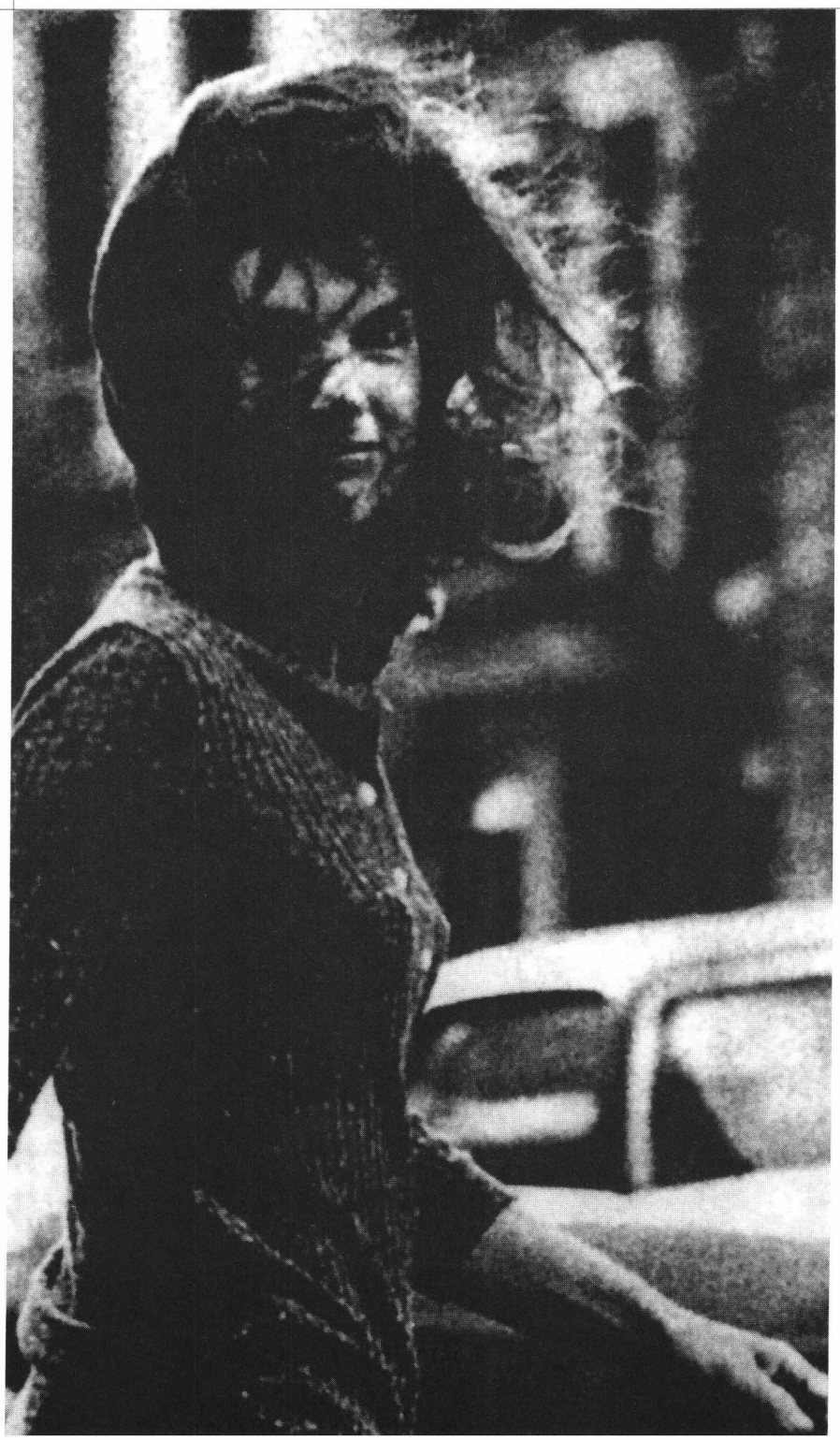
— Валентин Петрович неожиданно охладел к этой идее.

— Так сделайте все сами. Ведь в зале вы практически сочинили фильм.

— Что вы, одному мне, — режиссер смеется, — даже с вашей помощью это не потянуть. А нового Бабеля мы не найдем. Но даже если бы я смог, зачем после неприятностей с Ильфом и Петровым наживать еще одну, с братом Жени... Ведь я вынужден буду поставить его фамилию в титрах... Хотя бы: «При участии Катаева». А он, увидев фильм, в котором все будет, естественно, не так, как ему хотелось бы, тоже потребует ее снять.

— А почему вы уверены, что все будет «не так»?

— Хотя бы потому, что мы с Катаевым совсем упустили из виду черного ребенка Марион, с которым она осталась в России. А ведь это может быть целая сюжетная линия, которая наверняка, хочу я этого или нет, сломает катаевский костяк... Ладно, обойдемся без «Цирка-2»... И займемся «Лениным в Швейцарии» на вашем дорогом телевидении. Когда-то, за несколько лет до «Цирка», мы с Эйзенштейном и Тиссэ очутились в Цюрихе у дома, где жил Владимир Ильич. Эдуард тогда сфотографировал нас у памятной доски. И Сергей Михайлович сказал, что мы обязательно должны когда-нибудь снять такую картину — «Ленин в Швейцарии». Вот и исполним его наказ...



Женщина, которую зовут Джекки

М.ТУРОВСКАЯ

Анатомия сенсации

Статья, фрагменты из которой здесь публикуются, была написана в 1970 году. Она была плодом моих занятий в спецхране ИМЭМО, помноженных на случайность, ибо ее предмет — ныне столь расхожий — не существовал тогда у нас даже в самом немассовом сознании.

Статья завершала книжку «Герои «безгеройного времени» (М., 1971).

Тут я, задним числом, должна сказать слова благодарности Александру Трифоновичу Твардовскому, который в своем «Новом мире», обращенном острием в сторону «деревенской прозы», согласился публиковать мои — совершенно экзотические тогда — опусы о Джеймсе Бонде и Мэрилин Монро, о НЛО, о знаменитых убийствах и прочей мифологии масскульта, о которой писали разве что в закрытых НИИ и лишь — весьма дозированно и негативно — в текущей прессе. Термин же «массовая культура» в свой адрес вообще не применялся. Он был ругательным и требовал в качестве «постоянного эпитета» слово «буржуазная».

Статья (как отчасти и вся книга) была результатом отслеживания (как теперь сказали бы, мониторинга) еженедельников двух типов — новостных по преимуществу и по преимуществу иллюстрированных, американских и немецких. Сама структура еженедельников менялась на глазах. Новостные (Time и News Week) выживали, в то время как иллюстрированные (Look и Life) сдавали позиции, уступая место журналам «по интересам», обращенным к определенным группам читателей. Этот процесс — пока в неявной форме — сегодня заметен на нашем ТВ.

Русских глянцевитых еженедельников, которыми теперь полны все лотки и киоски, еще не было, кроме разве «Огонька». Иностранных нам тогда не полагалось. Мне просто повезло: поступив по стечению обстоятельств в Институт мировой экономики и международных отношений, я получила доступ в спецхран, где под грифом «секретно» хранились мировые новости и текущие сплетни.

Впрочем, импульс и интерес к их механизму произрос из предварительного чтения увлекательной книги... Серван-Шрайбера, который был одним из отцов послевоенной концепции журналистики. А в телевизионной ее ипостаси — из сенсационных тогда прорицаний Маршалла Мак-Люэна, провозгласившего наступающую смену «Гутенберговой галактики» аудиовизуальной и сопутствующее ей формирование «всемирной деревни».

Нынче мы получили готовые лекала того и другого с Запада в пакете с прочими благами цивилизации в виде мороженых продуктов, сотовых телефонов, памперсов, жвачки, пакетных окон, жалюзи, «мыльных» сериалов и прочего, и прочего. Современной молодой мамаше, покупательнице памперсов, уже трудно представить себе горы пеленок и подгузников, которые мамам той поры приходилось ежедневно стирать (впрочем, подозреваю, что на просторах России это, как и многое другое, и сегодня делается по-прежнему), как компьютерно вооруженной юной секретарше нелегко вообразить себе уникальный статус пишмашинки «Эрика».

Сегодня — в виртуальной реальности сенсаций, по крайней мере, — мы принадлежим urbi et orbi, но, странным образом, и тогда, во времена биполярности мира, в переменчивом климате заморозков «холодной войны» и «детантов», дух времени проникал через щели «железного занавеса» и структура мифологии, вопреки разности систем, была сходной. Если у них заводились «битники» и «хиппи», то у нас «стиляги», если у них «безмотивное убийство» было огнестрельным, то у нас хватало и ножичка; следы «снежного человека» находили как в Гималаях, так и на Кавказе.

Самым отечественным из мифов был, разумеется, миф Запада. И.Бродскому принадлежит блестящее наблюдение, что наш воображаемый Запад был куда западнее даже западного побережья Америки и был, наверное, единственно настоящим. Запад был если не мифологическим Эдемом (теперь сказали бы «царством мертвых»), то иной системой координат (по А.Эйнштейну). Кстати же дистанцирование — наилучший повод для всяческого осмысления (заметим — «Обыкновенный сталинизм» никто пока не сделал). Попытка определить как-то закономерности развития сенсации в СМИ привела меня тогда к классической «Поэтике» Аристотеля и к «мифу» в терминологическом значении.

За последующие тридцать лет слово зашаркали до неразличимости смысла, поле наблюдения вытоптали, пафос поистратился, но античный классик как был, так и остался лучшим Вергилием в сфере сенсации, где понятия «рок», «перипетия», «узнавание» пока нечем заменить. Я назвала этот синдром обратного мимезиса «самотипизирующейся действительностью».

Разумеется, когда я писала статью, все эти Сансет-бульвары, Беверли Хиллз и прочие локусы сенсаций были для меня чистой виртуальностью. Но и позже, когда они оказались совсем не похожей на воображение реальностью, это ничего не изменило в статье.

Предлагаемые здесь фрагменты не воспроизводят, конечно, ни ход рассуждений, ни сумму «новостей» и затрагивают лишь одну, но главную сенсацию тех лет: убийство JFK. Согласно духу 60-х, она несла в себе отчетливый политический смысл. Смерть принцессы Дианы — случайная и, казалось бы, относящаяся к сфере частной жизни, — стала знаком 90-х...

Я думаю, что в сознании современного потребителя пищи духовной конкурирует сегодня не столько один вид вымысла с другим, сколько вымыслов и «самотипизирующаяся действительность», на глазах отливающаяся в форму мифа...

Убийство Авраама Линкольна Бутом в театральной ложе было как бы прообразом будущего зрелища, жизни.

Однако вмешательство техники имеет с событием не только прямую, но и обратную связь и странным образом изменяет самое действительность. Кто может подсчитать, какую «цепь ужасных предприятий» породила сама размноженность смерти президента Кеннеди на миллионах телеэкранов и миллионными печатными тиражами?

Представление античной трагедии было когда-то общенародным зрелищем, на которое собирались от мала до велика.

В наше время античную орхестру можно представить в виде телевизионного экрана или страницы иллюстрированного журнала, где протагонистами по очереди выступают президенты и их убийцы, космонавты, спортсмены, звезды кино и музыкальные идолы молодежи, политические лидеры, величества и высочества финансовых династий и еще уцелевших королевских фамилий — все, кого на минуту или на годы возносит на эту блистательную и гибельную арену могущественное божество Сенсации...

Торжество документальности над вымыслом? О да, потому что кто ж из романистов сочинил бы такое! Покушения и вообще-то удаются не часто, но

чтобы вот так просто, из винтовки, откуда-то из окна склада — и наповал? И чуть ли не на экране телевизора, как Агамемнона рядом с орхестрой? А через несколько дней уже прямо на экране убийцу? И тоже без промаха? Невероятно!

И совсем уж неправдоподобное совпадение — через несколько лет — второго брата, казалось, обреченного успеху и славе. И если не наповал, то насмерть, и если не прямо на экране, то вот он — на обложке журнала, перечеркнув ее своим упавшим навзничь телом, с той же фамильной прядью на лбу, до галлюцинации напоминающий президента, уже не просто кандидат в президенты, но родовая трагическая маска — Кеннеди...

Документальность?

Да. Но еще мифология. Ибо где-то там, за канвой фактов, воскрешающих грозные очертания античного рока, есть ведь просто люди — со своими болезнями, семейными дрязгами, маленькими тщеславиями, расчетами, горестями и радостями, входящие в легенду прямо на глазах, не сняв будничных пиджаков, но уже навсегда скрыв лицо за резонирующей на весь мир трагической маской. Уже неотвратимо приподнятые на исторические котурны...

Когда-то Мериме мечтал написать историю в анекдотах. Он написал роман «Хроника царствования Карла IX». Даже Стендаль, этот прирожденный документалист, вмонтировал отчет о наполеоновских сражениях в романную форму. Время само и безошибочно отбирает свои жанры. Нет жанра в наши дни более презираемого, но втайне и въяве более популярного, вожделенного, значимого, нежели роман самой жизни — эта бесконечная нить, которую прядут современные Мойры, богини судьбы, из номера в номер еженедельников и газет среди хаоса рекламы, криминальных романов, сексуальных проблем и голого тела. Реализованная мечта Мериме: фрагменты истории при вспышках сенсации...

Итак, о мифе.

Дело в том, что современная мифология не прихоть редакторов и мощных теле- и радиокомпаний, хотя, казалось бы, право выбора целиком в их руках и никогда еще централизация mass media не достигала такого уровня.

Но слово «medium» — в переводе просто-напросто средство передачи или коммуникации — недаром имеет в русском языке еще и другой смысл: «название людей, будто бы способных к духовным сообщениям», к таинствам гипноза и спиритического сеанса. Средство массовой коммуникации не только могущественный гипнотизер простодушной публики. Оно одновременно ее медиум, вещающий по многочисленным каналам связи ее подспудные, подсознательные и повелительные чаяния. Оно — мощный манипулятор, но и манипулируемый «молчаливого большинства», именуемого публикой, для которой зрелище собственной истории — ежедневно препарируемой, анализируемой, комментируемой, прогнозируемой — тем не менее давно потеряло свои реальные очертания и приобрело характер Fatum'a...

Джекки Кеннеди — хозяйка Белого дома, супруга, мать, законодательница моды — стала такой же принадлежностью еженедельника, как какой-нибудь мышонок Микки Маус или утенок Дональд Дак — любимые герои детских рисованных историй с продолжением, созданных Диснеем. Или как вымышленная супершпионка Модести Блэз. Она стала живой, улыбающейся маской светского комикса.

Выбирает ли сам человек свою судьбу? Знает ли он, поднимаясь из небытия своей частной жизни под ослепляющими вспышками блицев на подмостки публичности, что эти подмостки могут стать эшафотом и пьедесталом, замочной скважиной во весь портал и всемирной коммунальной кухней?..

Энтузиазм публики в момент трагического потрясения требует персонификации.

Жаклин Кеннеди

«...Она никогда не думала о том, что благодаря ее мужественному поведению, которое видела вся страна, сама она сохранилась в памяти миллионов. В возрасте тридцати четырех лет она стала национальным институтом... Все, что бы она ни делала, сразу же становилось традицией... Любое сообщение о ней превращалось в сенсационное известие»[1].

Такова природа сенсации, вышедшей из недр общественного мнения, как некогда Афина Паллада в полном вооружении, с копьем и щитом, — из головы отца своего Зевса.

> ...и вот общественное мненье,
> пружина чести, наш кумир,
> и вот на чем вертится мир...

На самое горячее публичное сочувствие оказываются всегда накладные расходы любопытства, зависти, чувства собственного превосходства или, напротив, компенсации собственной неполноценности. В психозе по поводу веточки трилистника, возложенной в годовщину смерти на могилу президента его вдовой Джекки, уже было заложено зерно новой перипетии, переменяющей события к противоположному.

Когда Марию Каллас, бывшую возлюбленную Аристотелиса Онассиса, репортеры с присущей им бесцеремонностью спросили, что думает она о своей преемнице, то оперная примадонна, едва ли когда-нибудь изучавшая основы социологии, ответила в полном согласии с социологической теорией «ролей»: «У каждого в жизни есть своя роль. Роль вдовы президента — величественна. Сменить такую роль — ошибка». Впрочем, может быть, она сказала это как актриса...

Если прав был Шекспир, написавший:

> Весь мир — театр, все люди в нем актеры
> И каждый не одну играет роль —

если правы социологи, цитирующие эту поэтическую метафору в обоснование своей научной гипотезы «ролей», которые один и тот же человек исполняет в различных социальных аспектах своего бытия, то новая роль, принятая на себя Джекки Онассис, сильно отличается от благородной роли первой леди Америки, ее «демократического величества», как и от трагической, скорбной роли вдовы президента.

Молодая женщина, рано потерявшая мужа, привлекательная, обеспеченная, известная, снова выходит замуж — в этом нет ровно ничего из ряда вон выходящего или странного.

---

[1] М а н ч е с т е р У Убийство президента Кеннеди М , 1969, с 164

Но Джекки Кеннеди, ставшая Джекки Онассис, заняла совсем другое место на современном газетно-журнальном Олимпе, в системе современной мифологии.

Если переложить закон синусоиды общественного мнения в термины литературы, то драматургия сенсации восходит к классической поэтике Аристотеля. Потому что, как и древнегреческая драма, в основе своей она имеет миф.

Комикс, именуемый «светской хроникой» или «колонкой сплетен», не может стоять на месте: его герои входят в поле зрения публики в момент очередной «перипетии» своей судьбы. Именно так случилось с Джекки Кеннеди, ставшей Онассис.

«Перипетия» сопровождалась «узнаванием», то есть «переходом от незнания к знанию». Началось обратное развертывание фабулы уже сложившегося трагического мифа куда-то в мещанскую драму с оттенком современного абсурда...

Хор репортеров, комментирующий на современной орхестре действия любой знаменитости, одинаково легко оборачивается благосклонными богинями Эвменидами и карающими Эриниями.

При этом готовность перемены массового восприятия вовсе не обязательно лежит в сфере идеологии: «И я сжег все, чему поклонялся, поклонился всему, что сжигал». Скорее, она кроется в капризах эмоций.

Джекки Онассис отбросила свою тень в прошлое Джекки Кеннеди. Коллективный рапсод, именуемый mass media, начал создавать своего рода антимиф. И чем выше был градус энтузиазма, тем ниже роняли теперь прежний кумир...

Одни и те же факты допускают в разных версиях мифа разность трактовки. Драматическое путешествие Жаклин по Европе после смерти ребенка приобретает в мемуарах тот же обывательский оттенок. Это создает сенсацию. Сенсация в свою очередь создает миф...

При этом само превращение героини героической саги Джекки Кеннеди в постоянную маску скандальной хроники Джекки Онассис вычисляется по той же формуле. Однажды избирая публичность, человек не просто открывает свою жизнь на всеобщее обозрение. Сознательно или бессознательно, он отчуждает ее от себя, превращает в товар, отдает в сферу потребления, притом широкого.

«Эффект публичности» необратим: можно сменить трагическую маску на прагматическую, как это случилось с Джекки, или беспечную улыбку звезды на трагическую гримасу, как это было с Мэрилин Монро, но никому не дано добровольно сойти с орхестры в спасительную тень частного бытия.

Да никто этого и не желает по правде: жалуясь на публичность, страдая, спасаясь от нее, за нее платят деньгами, репутацией, даже жизнью, лишь бы не безвестностью.

Мифологический аспект «общества потребления» сказывается в характере самого потребления: вещь оценивается не по качеству своему — эстетическому ли, практическому или функциональному, но по чистой условности, по ярлыку фирмы: «от такого-то»... А скандальность создает в свою очередь нечто вроде ореола: антинимб...

Итак, я опускаю подробности миллионерской жизни четы Онассис и привожу заключительный многозначительный диалог четы американских туристов, путешествующих по Европе:

— Но он маленького роста! — воскликнул муж, увидев нефтяного короля рядом с рослой Джекки.

Джон Фицджеральд и Жаклин Кеннеди

— А ты взгляни на него, когда он стоит на своих деньгах, — парировала жена.

Миф, таким образом, пока что складывается в трехчастную форму: «у власти», «у гроба», «у денег»...

Современный трагический поэт, который захотел бы написать сагу клана Кеннеди в виде «человеческой комедии» ли, эпоса или драматического цикла (если, конечно, предположить, что современные литераторы способны на столь монументальные формы), вероятно, мог бы отыскать первое звено подобия «трагической вины» в этом мифе, предложенном самой действительностью...

Героями мифа жизнь избирает немногих, и тут-то стечение случайностей, с постоянством закономерности преследующее этих избранников, складывается в некую последовательность сенсаций, имеющую все признаки рока.

Каждый человек имеет свою судьбу, свой домашний рок, слагающийся из случайностей и закономерностей его бытия; но именно сенсация — перипетия жизненной драмы, выходящая за рамки обычного по положению ли действующих лиц, по экстраординарности ли обстоятельств — превращает маленький рок для себя в миф для всех.

Убийство Шэрон Тэйт, достаточно страшное само по себе, быть может, не поразило бы так воображение, если бы его неправдоподобные и подлинные ужасы не были предварены экранными ужасами Романа Поланского...

Статистическая закономерность утверждает полную непредсказуемость единичного акта, которая превращается в вероятность или почти предсказуемость лишь на уровне массовидности. Сначала казалось, что проблема предсказуемости сводится к наиболее полному знанию исходных условий. Иначе говоря, что закономерности — динамическая и статистическая — сосуществуют.

Переход от классической механики Ньютона к квантовой физике XX века определил принципиально-вероятностную точку зрения или полное господство принципа статистического: нет точного местонахождения электрона, есть лишь волна вероятности. Был сформулирован принцип неопределенности Гейзенберга: само наблюдение за частицей — вмешательство светового луча — уже меняет ее местоположение.

Так, вмешательство средств массовой информации что-то необратимо меняет в судьбе протагонистов, подверженных эффекту публичности.

Так, волна вероятности принимает форму трагической вины или рока. Так, высокое дерево чаще притягивает молнию. Так, заглядывающий в бездны рискует увидеть там своего двойника. Так, столкновение режиссера, вызывающего на экран («Ребенок Розмари») Сатану, с Сатаной Мэнсоном — идеологом убийства его беременной жены — оказывается непредсказуемым и случайным, но

обладающим известной долей вероятности в какой-то точке пространства и времени. В точке встречи как раз и возникает эффект Сенсации...

И если я называю «самотипизирующуюся действительность» явлением существенно новым, то это означает лишь вмешательство mass media, которые ежечасно, ежедневно, еженедельно предлагают зрелище жизни «в формах самой жизни», что вовсе не тождественно «жизни, какова она есть». Это может означать также, что в свете разнообразных катаклизмов — моральных, научных, политических — растворенные в повседневной реальности закономерности бытия кристаллизуются вдруг в каких-то лицах или судьбах до твердости и внутренней собранности молекул алмаза. И еще это означает ту тайну дня завтрашнего, ту завораживающую неизвестность за ближайшим поворотом времени и пространства, которая одна в глазах современного человека, перепичканного информацией всех родов и срыванием всех и всяческих масок, остается прибежищем любопытства, надежды или отчаяния.

Короче, если Шекспир справедливо сказал: «Весь мир — театр», то в наши дни справедливо будет сравнить его еще и со стадионом (см. Б.Брехта), где нетерпеливые зрители, заприходовав все исходные данные игроков и команд, все же не в состоянии предугадать даже ближайшие повороты игры, игру темпераментов, воль и волю случая, решающую вдруг исход поединка и странным образом прочерчивающую траекторию рока. Вот почему спорт отнимает популярность у искусства, держа первенство в сфере Сенсации.

Иллюстрированный еженедельник, отработанный издателями за долгие годы изучения читательского спроса, прилежного усвоения уроков телеэкрана, дитя рекламы, моды и глобальных проблем века, — классический жанр «самополитизирующейся действительности», осуществляющей свои сюжеты в формах Сенсации.

Здесь есть непременная хроника быта царствующих — и находящихся в изгнании — августейших фамилий и скандалы из жизни кинозвезд...

Сенсация часто выполняет роль перипетии большой фабулы мифа, роль узнавания; но порой она сама имеет свою малую фабулу. Происходят самые странные сдвиги из одной сферы бытия в другую, и часто большое и серьезное сводится к смешному и пошлому благодаря лихорадочной мании публичности...

Крис Барнард, «Караян от медицины», как и многие другие Караяны от... — замечательные, талантливые, иногда даже великие в своей области искусства или науки — становятся звездами, обуреваемые жаждой публичности.

Это не так просто дается. Над этим надо работать — изо дня в день. Появляться везде, где появляться положено, метаться из конца в конец света. Создавать свою легенду в поте лица, свой образ, свои чудачества. Этому приходится жертвовать — не бояться показываться в смешном, не очень достойном виде: никто не знает, в какой точке может начаться вдруг обратное развертывание фабулы и где синусоида общественного мнения изменит свое направление. Жизнь на орхестре всегда риск. Она всегда гонка: быть приглашенным к...; показаться на...; получить последнюю модель от...; быть сфотографированным для...; выйти в свет с...; всегда быть «in» и не оказаться «out». И главное — не быть, не быть, не быть забытым!

Между тем публика, ежедневно, ежечасно получающая оглушающую дозу сенсаций, безмерно устает от своих еще вчерашних, еще сиюминутных идолов и кумиров...

Каждое время имеет свои великие движущие пружины, свои страсти; страсть публичности — одна из самых фанатических страстей нашего времени, как демоническое честолюбие леди Макбет, как романтическая любовь Вертера, как разрушительная жажда познания Ивана Карамазова, как воля к власти, провозглашенная Ницше.

Американский писатель Норман Мейлер назвал свою книгу бравирующе и иронично: «Самореклама». Он угадал, быть может, modus vivendi — дух времени — больше, чем думал сам.

Исследующий, наблюдающий луч меняет движение электрона. Средства массовой коммуникации возвели Сенсацию в ранг божества...

Если верить словарям, то сенсация — всего лишь «сильное впечатление от какого-либо события», либо же «событие, производящее такое впечатление».

Но в наши дни сенсация такой же наркотик, как ЛСД или марихуана, такой же род познания, как научно-популярная книга, такая же компенсация всякого рода комплексов, как сплетня, такая же весть о подвиге, как ода, такой же разрез действительности, как социологический анализ, такая же духовная потребность, как религия, которая, утратив единого бога, воздвигла на его месте миф.

Медее понадобилось убить собственных детей, чтобы отомстить неверному мужу, Танталу — сварить на обед сына, испытывая всеведение богов, Эдипу — нечаянно прикончить отца и стать супругом матери, Клитемнестре — зарезать мужа и пасть от руки сына, чтобы стать героями мифа. Гераклу — совершить двенадцать легендарных подвигов, Персею — уничтожить смертоносную Медузу Горгону, Тезею — освободить остров Крит от Минотавра.

В наше время такого уже не случается. Но по-прежнему Сенсация требует человеческих жертвоприношений, подвигов и легенд...

Именно в наше время появился — или как никогда возрос — класс героев и героинь сенсации, которые известны тем, что они известны, и сенсационны тем, что они сенсационны. Это звезды ни света, ни экрана, ни преступного мира, ни джаза, ни спорта — это звезды самих mass media, продукт публичности как таковой...

1970

...Прошло без малого тридцать лет, и вспышка сверхновой сенсации высветила как неизменность механизма, так и изменчивость настроений публики, которая не обольщается больше «новыми рубежами», а отдает свои симпатии чему-то гораздо менее официальному.

Принцесса и СМИ

Tempora mutantur, et nos mutamur in illis.

...Помню, в каком-то году в какой-то заграничной гостинице я смотрела по телевизору бракосочетание принца Чарлза с Дианой Спенсер. Наша страна тогда еще отказывалась входить во всемирное информационное пространство, светские новости сводились к лапидарным сообщениям и такому же комментарию (хотя пресса уже заметно пожелтела), так что мне, можно сказать, выпала удача увидеть это всемирное шоу.

В ком из зрителей — даже самых прагматичных и циничных — не живет в дальнем уголке памяти сказка о Золушке; в ком — от нищих до акул капитализма, от демократов до анархистов — слово «принцесса» не вызывает ностальгического вздоха: все мы, великие и малые, родом из детства. Свадьба принца Чарлза, изрядно подзадержавшегося в холостяках (как, впрочем, и в престолонаследниках) и принцессы Дианы удовлетворяла всеобщему инфантильному романтизму по всем статьям. Она казалась не династической, а любовной. Прошлое скромной воспитательницы детсада делало невесту «своей», а то, что она

была принцессой не по родословной (тоже достаточно аристократической), а по священному праву горошины, было видно невооруженным глазом. Улыбка принцессы Уэльской, туалеты принцессы Уэльской (впоследствии проданные с аукциона) стали предметом обожания и подражания, чтобы не сказать фетишизма. Молодая пара сразу вступила в мир Сенсации на первых ролях.

Разумеется, залогом популярности этой сказки для взрослых была ее документальность. Документальностью я называю способность СМИ представлять действительность в непретворенном виде, но не тождественно ей.

Документальность заняла существенное место в культуре XX века благодаря стремительному развитию технических средств. Впрочем, эстетическое измерение этому понятию придает как раз несовершенство техники. Ограниченность изображения рамкой кадра, плоскостность, «одноглазая» перспектива, свойственная даже прямой трансляции, не дают телевизионному изображению, обладающему на сегодня максимумом документальности, слиться с реально-

Принцесса Диана

стью. Но помимо этих временных технических ограничений, стремящихся к нулю, есть еще один уровень нетождественности — фрагментарность, выборочность, неполнота потока жизни на ТВ. Жизнь на экране всегда выбрана, выделена, иногда даже поставлена «на камеру», и нам так же мало дано узнать, какие побуждения, факты, отношения и секреты скрыты «за рамкой кадра», как и за фото в иллюстрированном журнале.

И, однако, «эффект присутствия», отмеченный когда-то нашим первым исследователем телевидения В.Саппаком, настолько мощен, что вызывает иллюзию почти что личного знакомства с персонажами ТВ. На днях на каком-то приеме я едва удержала себя, чтобы не спросить Г.Явлинского, как он поживает.

Камера «просвечивает» личность не хуже рентгена. Если человек напыщен, самодоволен, простоват или, напротив, фальшив, если он нагл или, напротив, зажат — все это ощутимо на экране. Что, впрочем, не коррелирует с популярностью или, как теперь говорят, рейтингом, ибо он в той же степени зависит от уровня ожиданий аудитории, от ее ориентации. Но есть и особое свойство телегеничности, как есть фотогеничность. Оно дорогого стоит, и на фоне королевского семейства, в которое она вошла, леди Ди обладала им в несравнимой степени. Ее полюбили и как обаятельный символ монархии, и как «нашего человека» во дворце. Оксюморон «народная принцесса», которым окрестил ее лейбористский премьер, столь же принадлежит ее личности, сколь и выражает парадокс исторического момента. Такой ее хотели видеть, такой ее показывало телевидение. Впрочем, в лучезарном облике принцессы уже таилась потенция несчастливости, которая обеспечивает развертывание мифа во времени по формуле «продолжение следует».

Теперь, когда россияне, живущие в постсоветском пространстве, стали едва ли не самыми рьяными участниками и самыми жадными потребителями на всемирной ярмарке тщеславия, описывать перипетии этой судьбы нет нужды. Стоит лишь отметить само наличие в судьбе Дианы перипетий по Аристотелю: «Перипетия... есть перемена события к противоположному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости».

После саги семьи Кеннеди история леди Ди стала самым универсальным мифом, подаренным СМИ своим потребителям, ибо тот же Аристотель заметил: «Трагедии вращаются в кругу немногих родов».

Случай противостояния блудной принцессы традициям королевской семьи, как и любой миф, допускает множество толкований. Для одних это будет комплекс сиротства девочки, чьи родители разошлись, а августейшее семейство не обеспечило ей эмоционального комфорта. Для других — неудовлетворенная потребность прелестной молодой женщины быть любимой, коль скоро принц не оставил прежней привязанности, предоставив жену мимолетным романам par depit amoureux. Для третьих — несовместимость принцессы, этого «доброго человека из Букингемского дворца», с чопорностью династии. Для четвертых, напротив, издержки недостаточно династического брака, неврозы принцессы, нарушающие жанр «королевскости», на котором стоит монархия. Для этих — и других — трактовок услужливые СМИ предоставляют множество свидетельств, подробностей, мнений. Между тем как противостояние леди Ди — как частного лица — и короны имеет внятный и независимый от трактовок и симпатий смысл.

На самом деле рок дома Виндзоров и правящей королевы Елизаветы не с Дианы начался. Я еще помню детское смущение собственного, отнюдь не монархического, скорее «сказочного», сознания при отречении наследника — принца Эдуарда, брата Елизаветы, — от престола ради вполне беспородного брака. Была ли эта любовь садомазохистской, как где-то проскользнуло, не важно, но ныне правящая Елизавета вступила на трон, уже сотрясенный вторжением «человеческого, слишком человеческого». Может быть, отсюда повышенный коэффициент чопорности, вторично атакованной эскападами принцессы Маргарет, выскочившей замуж за модного фотографа, которому пришлось уделить титул лорда Сноудона, — памятный скандал турбулентных 60-х годов. На этом фоне Диана уже не кажется злостной нарушительницей конвенции — скорее очередным орудием того же рока.

Подгнило что-то в Королевстве Датском, и это что-то — неприкосновенность монархии как публичного ритуала в эпоху всепроникающих СМИ.

Пусть политологи и публицисты занимаются анализом описок и оговорок института монархии в текущем мире — королями, приобретающими смежные, ученые и прочие, профессии, меняющими карету на велосипед, не говоря о смешанных браках, — всем, что не одобрил бы Константин Леонтьев. Наша тема — mass media.

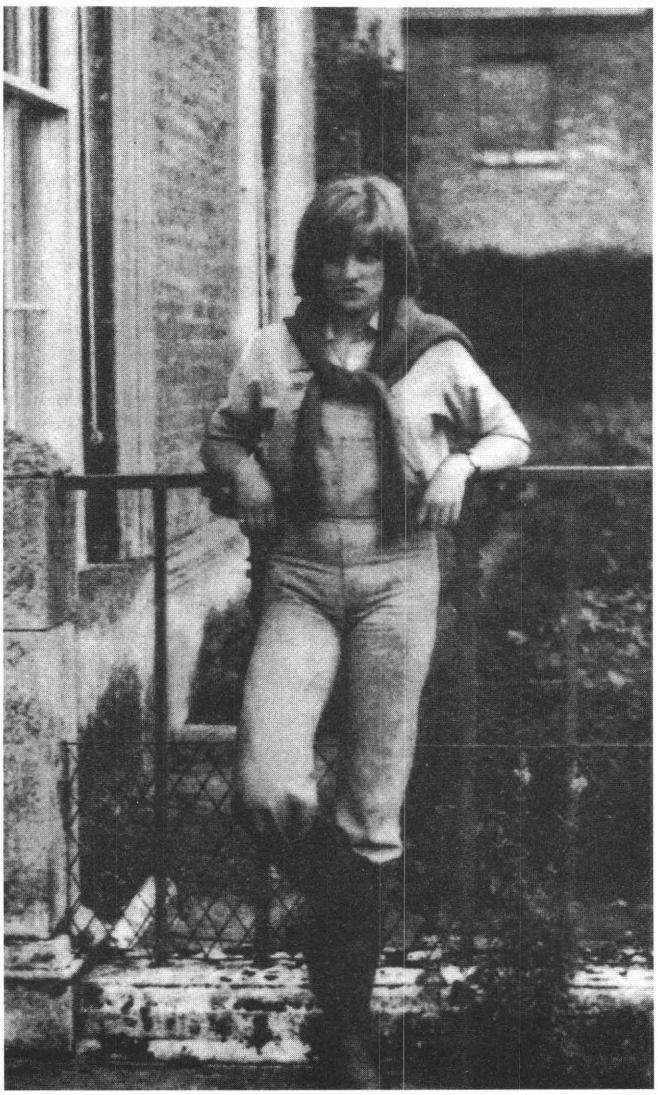
В обстоятельствах тотального ТВ, когда «эффект присутствия» неконтролируемо сокращает необходимую дистанцию и августейшие особы не только старятся, нервничают, сердятся или делают хорошую мину у всех на виду, но и просто присутствуют в частных домах на общих основаниях, рассчитывать на чистоту ритуала не приходится. Микродетали деформируют макроформу, а сама форма, уменьшенная до формата домашнего экрана, теряет величие.

Перефразируя знаменитый афоризм Маршалла Мак-Люэна, можно сказать, что средство передачи оказывается содержательнее транслируемого им содержания. Именно поэтому леди Ди неизменно выигрывала у Виндзоров в телевизионном марафоне. Она была телегеничнее не только внешне или поведенчески, но и смыслово. Ее слабости экран превращал в силу. Новые СМИ формируют новые ритуалы, в которых атрибуты личностного начала, удачно схваченные камерой, оказываются убедительнее династических атрибутов. Tempora mutantur...

На самом деле Британскую империю a la Киплинг мне довелось увидеть не в Лондоне, а в Бомбее и особенно в Калькутте. Изъеденные солнцем и дождями, источенные нищетой, ее дворцы и монументы хранят, однако, призрачную ауру былого величия, когда Британия правила морями и несла бремя белых. И эти руины хранят прошлое надежнее, чем кукольный театр смены караула у Букингемского дворца...

Даже снижение образа Дианы из сферы монархии в сферу денег (подобно тому, как вдова Кеннеди, «ее демократическое величество», стала

Леди Диана Спенсер



Диана Спенсер танцует прямо на террасе Олторпского дома

Джекки Онассис, ибо мотивы повторяются) не уронило или, точнее, не успело уронить ее.

Между тем mass media не только формируют имидж, в котором вспышка соучастия к увечному ребенку или мгновение радости могут стать предметом массового культа, — они оказывают давление на судьбу. Увы, вероятностные закономерности, сформулированные Гейзенбергом для элементарных частиц, в частности, вмешательство наблюдающего луча, способного отклонить частицу, реализовались в судьбе принцессы Дианы с пугающей и грубой наглядностью. Были ли папарацци действительными виновниками аварии или ее спутницами-Эриниями, они, в свою очередь, оказались полномочными представителями рока. И молодая женщина, земную жизнь пройдя до половины, взошла на небосклоне в качестве всемирного мифа. Такого всеобщего взрыва горя не удостаиваются и святые. Во всяком случае, одновременная смерть и погребение матери Терезы, совершившей неизмеримо больше дел милосердия, почти потерялись на этом фоне. Миф, созданный СМИ, что называется, попал в резонанс. Именно «частность» Дианы, личностность ее судьбы откликнулись потребностям в неких — давно уже потерпевших усушку и утруску — персональных ценностях. Назовем их старомодно: «гуманистические».

Надо отдать справедливость Британской Короне. Как старая и опытная монархия, претерпевшая многие метаморфозы, она приняла во внимание настрой нации и мирового общественного мнения. Королева принесла извинения своим подданным, принцессе были отданы монаршии почести, и под прицелами камер, в присутствии и при участии СМИ, которые при жизни были самыми верными ее поклонниками, творцами ее образа и такими же верными Эриниями, леди Ди вошла в легенду. В ней есть все для массового сознания: счастливое начало и внезапный трагический конец, блеск и одиночество, упоительная роскошь и щемящая грусть, любовь, красота, милосердие, эгоизм, невроз. И, главное, документальность. Еще Аристотель понимал значение для трагедии

«самотипизирующейся действительности»: того, что «уже было» и, значит, «возможно».

Подобные легенды живут долго и долго питают массовое сознание. Ничто не повторяется, но сходная история Элизабет, принцессы из взбалмошного рода Виттельсбахов, попавшей к церемонному венскому двору Габсбургов, ее личные причуды и титулованное одиночество, ее туалеты и ее несчастья, трагическая смерть от руки террориста — все это сделало Сисси непреходящим кумиром Австрии, а наивная прелесть молодой Роми Шнайдер ввела ее в пантеон всемирной масскультуры. Как и ее эксцентрический кузен Людвиг II Баварский, блудная Сисси олицетворяет и романтизирует идею монархии гораздо эффективнее, нежели длинный ряд «правильных» королей и королев.

Если леди Ди и пошатнула репутацию британской монархии, то она же, став универсальным мифом, несомненно будет способствовать ей много к украшенью...

P.S. Популярность мифа леди Ди в России заслуживает отдельного упоминания.

...Останавливаю попутную машину. Водитель — немолодой человек, ныне безработный, в прошлом уважаемый инженер КБ, — естественно, недоволен всем и вся, считает себя ограбленным не только материально, но и морально; чтобы прожить, вынужден заниматься извозом на своем стареньком «Жигуленке». Во время «Великой депрессии в США такие, как он, недаром получили название forgotten men (забытый человек), и, Боже мой, сколько их в России, озабоченных не только хлебом насущным, но и своим местом в мире. Вдруг, подъезжая к какому-то мосту, он говорит: «Вот так, наверное, разбилась принцесса Диана. Какая ужасная потеря». — «Конечно, но это случай, авария и так далеко от нас. Что вас в этом волнует?» — «Мне она очень нравилась как женщина. И потом — все они хотели этого, она им была поперек дороги».

Такой же спор о леди Ди слышу на приеме по случаю десятилетия фонда Сороса. Посетители с тарелками в руках, забыв промыслить очередное лакомство, выясняют по поводу ее гибели традиционный русский вопрос: «Кто виноват?»

Потребность в некотором идеальном образе, соединяющем красоту с добротой, не говоря уже о трогательном сиротстве, у нас, быть может, еще выше, чем на Западе. А в глазах людей, сброшенных властью со счетов, униженных и оскорбленных в своем человеческом достоинстве, «народная принцесса» еще диссидентка и правозащитница. Пусть она защищала свои личные права — скольким ее миф дает повод не только для восхищения, но и для «самоидентификации».

Право же, поставщикам всякого рода «ужастиков» — от ширпотребных до интеллектуальных — миф леди Ди предлагает задуматься, что именно среди комфорта и благ, с одной стороны, и на фоне «скорбного бесчувствия» — с другой, оказалось нынче в жесточайшем дефиците. А в России — в особенности...

Программе «Взгляд», отметившей в конце 1997 года свой юбилей, мы решили уделить особое внимание, ибо ее жизнь пришлась на самое бурное время в российской истории второй половины XX века. Эволюция «Взгляда» дает материал для анализа как нашего сознания, так и нашего коллективного бессознательного в эти бурные годы: от чего шли и к чему пришли.
Строгую хронологию Е.Ризаевой дополняет субъективный исторический экскурс Д.Быкова, в котором немало полемических крайностей. Однако крайности в данном случае важны и содержательны не меньше, чем последовательная объективность. Ведь не только мы смотрели и смотрим «Взгляд». «Взгляд» тоже смотрит на нас, проявляя неожиданные мировоззренческие парадоксы.

ЕЛЕНА РИЗАЕВА

До и после «Взгляда»

«Взгляд» появился в эфире 2 октября 1987 года. В прошедшие с того момента десять лет (вся новейшая история России) вместились: распад «Останкино», появление нескольких новых каналов, конкуренции, коммерциализации и нового застоя. Грустная история программы как эволюция отечественного телевидения.

Истосковавшимся по настоящим новостям людям была дарована сверху относительная, как мы понимаем сейчас, свобода. Началась «перестройка и гласность». Бум толстых журналов, звездное время «Московских новостей», «Огонька»... Медленнее всего эти изменения доходили до громадного монстра «Останкино».

За полгода до появления «Взгляда», в марте, в эфир вышла программа «До и после полуночи» В.Молчанова, с которой «Взгляд» позже много раз сравнивали. Новым было само ночное вещание на советском телевидении — после полуночи, новыми были светский тон и сами новости — здесь, к примеру, могли показать совершенно бессодержательный для советского ТВ сюжет про толстого кота, которого возят на тележке.

Появились запретные темы, тогда возникавшие волнами: кто-нибудь открывал тему — во всех перестроечных газетах и журналах ее подхватывали. Реабилитировали запрещенные книги, снимали с полок фильмы, героями публикаций и взглядовских выпусков стали интеллигенты, возглавившие тогда духовную перестройку: Андрей Дмитриевич Сахаров, Юрий Карякин, Юрий Афанасьев, Гавриил Попов, Юрий Черниченко, Анатолий Приставкин, Анатолий Рыбаков...

Удивительное было время — можно было не сдавать госэкзамен по научному коммунизму, сославшись на то, что вчера по телевизору его объявили лженаукой.

Документом времени, свидетельством перехлестов свободы стали сеансы гипноза, которые проводил Анатолий Кашпировский из 4-й студии в прямом эфире «Взгляда», желая продемонстрировать возможности безнаркозной хирургии и, самое главное, свои уникальные «способности».

Взглядовцы сетовали, что программа опоздала родиться на полгода, встретившись в вечернем эфире с молчановской, но ни ежемесячное «До и после полуночи», ни «Пятое колесо», которое видели далеко не все, не могли конкурировать с еженедельным «Взглядом», этаким перестроечным телевизионным «Огоньком».

Первоначальной идеей Анатолия Малкина и Киры Прошутинской (по другой легенде, программу придумали Анатолий Лысенко и Кира Прошутинская еще в 70-е годы) была «тусовка в странной квартире», как ее определили сами ведущие.

Программа обозначалась как информационно-музыкальная и сначала была вполне развлекательно легкой. Новое было лишь в вызывающе неофициозном стиле одежды и поведения ведущих и в самой выгородке, имитирующей обычную квартиру, из которой велись передачи. Причем ведущие были так непосредственны и легки в общении, что казалось: зритель присутствует там же, за этим же столом, принимает участие в происходящем.

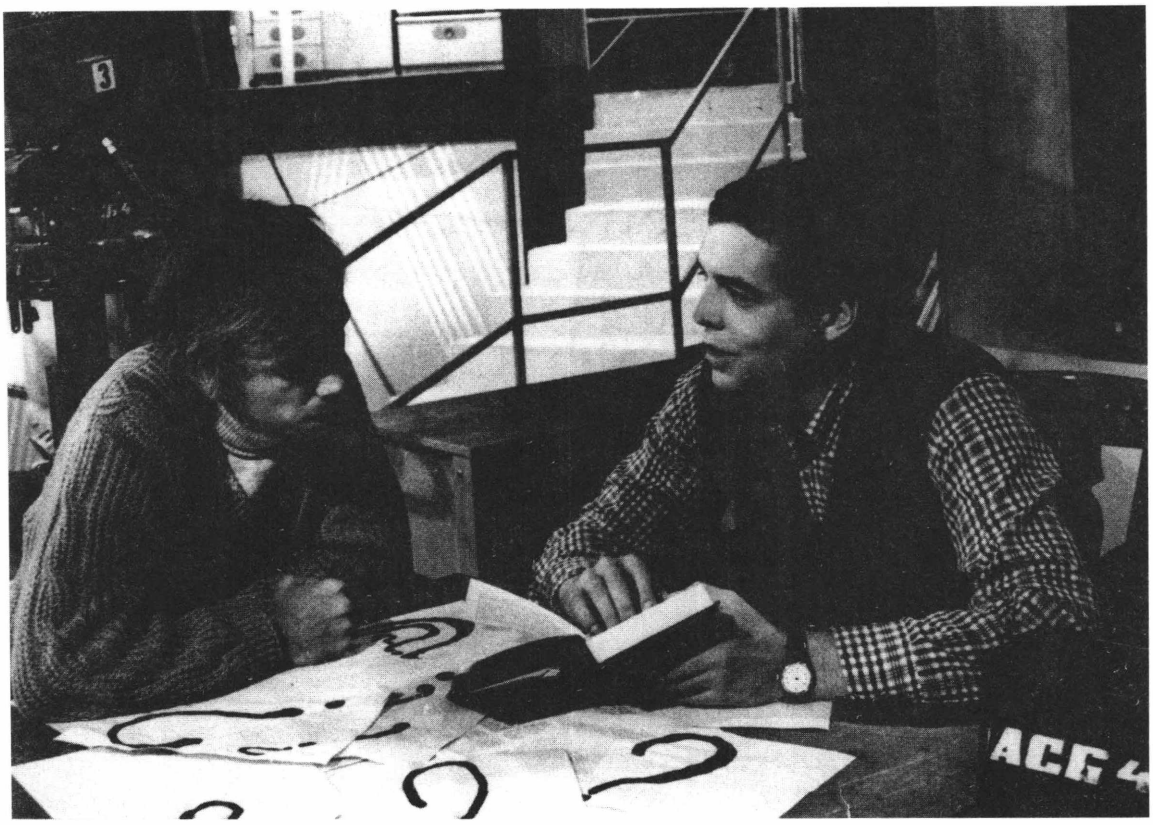
Зарубежные клипы, ранее запрещенные, тоже были вызовом, но команда очень скоро уловила, чего хочет публика, а публика требовала прежде всего информацию, хотела все знать теперь, когда стало можно. Начав делать остросоциальные сюжеты, взглядовцы шли за временем и зрителями. Работая на массового зрителя, они старались отвечать его ожиданиям, и все меньше и меньше оставалось в программе от первоначальной идеи, от «тусовки в странной квартире».

По поводу Александра Любимова, Александра Политковского, Владислава Листьева, Дмитрия Захарова, Владимира Мукусева, которые, разделившись на две команды, поочередно вели программу, на юбилейной пресс-конференции «отцов-основателей» в октябре 1997 года Андрей Разбаш — прежде видеоинженер, затем режиссер «Взгляда», теперь генеральный продюсер компании ВИД — процитировал слова Анатолия Лысенко, руководителя программы: «Старик Лысый прав: «Вы придурки — вы не понимаете, что на вашем месте могли быть совершенно другие люди, просто вы попали в нужное время и в нужное место...» За что мы судьбе и благодарны...»

Как отмечала тогда пресса, ведущие были взаимозаменяемы, они исповедовали универсализм, смело беседуя в эфире со всеми обо всем. Они представляли собой коллективный портрет нового поколения, не отягощенного стыдом за совершенные ошибки, заблуждения, преступления. Как сказал Эдвард Радзинский, свобода была дарована сверху, она не была выстрадана народом, кроме «жалкой кучки диссидентов». Может быть, поэтому молодым обаятельным ведущим так легко было разоблачать и срывать маски.

Народ полюбил их за искренность. Самым искренним, если здесь возможна степень сравнения, был «чумной» репортер Политковский, сам «из народа», в отличие, скажем, от вполне благополучных по социальному происхождению Любимова и Листьева. Захаров покорил зрителей не свойственной журналистам внимательностью к собеседникам. Любимова, по результатам первых социологических опросов, зрители тогда ценили за непосредственность, оптимизм, внешние данные. Листьева — за мягкость и интеллигентность. А вообще ребята, владеющие несколькими иностранными языками да еще иногда позволявшие себе вольности — вроде употребления в прямом эфире экзотического в те времена (неужели было такое?!) кофе «Пеле», — казались присланными откуда-то «оттуда».

Как бы то ни было, всех их полюбили, и зрители уже требовали от ведущих личностного отношения к сюжетам, их причастности, социального и человеческого участия...



А.Политковский и А.Любимов

Свобода, дарованная сверху, однако же, имела потолок. И потолок не замедлил обнаружиться. Какие сюжеты так и не увидели свет, мы теперь уже не узнаем, но громкий скандал разразился после одного из выпусков «Взгляда», гостем которого был Марк Захаров. В прямом эфире он высказал свое мнение о том, что Ленина нужно похоронить в Петербурге, рядом с могилой матери, согласно его воле. Сюжет вызвал много шума в начальственных кабинетах...

Время обличений и разоблачений стало проходить, общество болезненно расставалось с иллюзией, что достаточно назвать вещи своими именами, открыть правду и все образуется само собой. Привычно и легко было разрушать, а предложить модель перестройки оказалось намного сложнее. Возникла еще одна иллюзия: отделюсь от ближайших соседей, с кем прожил трудную жизнь, и будет лучше. В начале 90-х начался всеобщий распад: всего Союза, членов одной партии, театров... И со «Взглядом» произошло нечто подобное. В 1990 году образовалась телекомпания ВИД. И бывшие соведущие стали делать самостоятельные программы, по поводу которых тот же Лысенко заметил: когда они были вместе, были видны достоинства каждого, а когда начали работать порознь, стали заметны недостатки. ВИД разделился на три направления. За Любимовым остались «Взгляд» и политика. Дмитрий Захаров занялся авторской исторической программой «Веди». А Листьеву были поручены развлекательные программы.

Взглядовцы опять вовремя почувствовали поворот времени. Разбудив телевидение, они оказались в ситуации, ими же вызванной. «Популярность программы, — признался Любимов в 1997 году, — была в значительной степени связана со временем. Мы просто первыми успевали. И тогда это было главным. Сегодня — время профессионалов, когда трудно успеть быть первым, трудно кого-то удивить.. Это время, когда нет идей, которые могли бы объединить общество. Но мы всегда были с телевидением».

ВИД начал зарабатывать деньги, осуществляя массовые проекты, стал делать прозападное, высчитанное и выверенное коммерческое телевидение,

используя проверенные мировые форматы. Он адаптировал «Колесо Фортуны», ток-шоу а-ля Фил Донахью — «Тема», «Час пик» — аналог американского телешоу с Лэрри Кингом, заимствующий даже внешние атрибуты имиджа ведущего.

Владислав Листьев был человеком баланса в ВИДе, он тонко ощущал грань между коммерческим и содержательным и умел наполнять западные форматы осмысленным содержанием. Его «Тема» продолжила лучшие традиции «Взгляда», а «Час пик», без перехлестов молодости, был достаточно острым. С его трагическим уходом из жизни коммерческое в ВИДе стало подминать под себя содержательное. Гусман превратил «Тему» — проект Листьева — в «Гусманиану», вариант еженедельной сокращенной «КВН-Ники». А Андрей Разбаш с гостями не переходит грань обычного официозно-дежурного телеинтервью на Первом канале. Уверенно-профессиональный, он в редких случаях волнуется в кадре — только когда разговаривает с таким, например, непростым собеседником, как приглашенный по случаю шестидесятилетия А.Кончаловский.

Поседевший Политковский, у которого теперь своя программа на Шестом канале — «Территория ТВ-6» (она идет не в самое удобное время) о жизни российской провинции, куда редко ступает нога столичного телевизионщика, — в одном из интервью «Собеседнику» в 1995 году сказал обо всем этом очень жестко: «Жизнь остановилась опять. Гласность кончилась не потому, что выдохлась. Естественно, не может вечно выходить такая программа, как «Взгляд», не могут каждые свежие «Московские новости» становиться прорывом в очередную кремлевскую тайну. Исчезает сенсационность, но свобода печати в идеале никуда не девается — у нас же она исчезла совершенно. Сферы влияния поделены. Пресса прикормлена или куплена — иначе ей не выжить».

Свободу, за которую не пострадали, просто отдали. Смирились с новыми рамками и новой зависимостью — от рейтинга. Произошел перевертыш: если раньше во всем искали крамолу, то теперь начальники стали сомневаться, будут ли зрители смотреть передачу, где не нужно ничего угадывать: ни слово, ни букву, ни мелодию, ни интригу.

Странно, но то, что казалось возможным десять лет назад — предложить телезрителям интервью с академиком Сахаровым, — невозможно сейчас. Беседы Солженицына были сняты с экрана. И в отвоеванный в перестроечных боях лучший вечерний эфир ВИД показывает разноцветно-механического Пельша, одинаково размахивающего руками в каждом выпуске.

История «Взгляда» тем не менее завершилась хэппи эндом. Взглядовцы в 1997 году оказались на ключевых постах двух каналов: генпродюсер ОРТ Константин Эрнст делал в ВИДе программу «Матадор»; президент ТВ-6 Александр Пономарев был главным редактором «Взгляда»; директор «ТВ-6. Москва» Иван Демидов во «Взгляде» работал осветителем, администратором, был ведущим видовского «Музобоза».

У ВИДа прайм-тайм на ОРТ и удобное время для развлекательных программ на Шестом канале. Традиции старого «Взгляда» — народной программы — продолжает ATV, которое возглавляет один из «отцов-основателей» программы Анатолий Малкин. В его «Времечке» — следы старой программы: прямой эфир, обратная телефонная связь со зрителем, общий неофициальный доверительный тон, свободное общение нескольких ведущих.

Александр Любимов давно уже ходит в начальниках, а последнее его назначение — директор Дирекции информации ОРТ. Новости теперь будет делать взглядовец Любимов. Если бы кто-нибудь сказал ему об этом в 87-м — поверил бы?

Два новых проекта ВИДа симптоматичны: еженедельная развлекательная игра «Эти забавные животные» — адаптация японского формата, идущего во всем мире (продолжение проторенного пути), и «Как это было» — еженедельное ток-шоу с Олегом Шкловским, реконструкция важных для истории страны событий по минутам, со свидетелями и очевидцами...

На юбилее «Взгляда» в концертной студии «Останкино» в октябре 1997 года было очень много людей. Пришли из старой «молодежки» и останкинской редакции информации 70-х годов, пришли те, кто начинал «Взгляд», и те, кто успел сделать там хотя бы один сюжет.

Праздник был поистине демократическим. В студии собрались те, кто делал и делает телевидение. И «Взглядом» оказались связаны так или иначе многие из тех, кто работает на всех сегодняшних каналах: Владислав Фляpковский, Артем Боровик, Эрнест Мацкявичус, Елена Масюк... Пришли адвокат Макаров, Галина Волчек... Пришел разругавшийся с ВИДом Мукусев. Почему все они пришли?

Александр Пономарев ответил так: «Многие люди «Взгляду» благодарны потому, что он очень многих поддержал, просто поддержал, помог очень многим громко заявить свои позиции, верные или неверные. «Взгляд» был достаточно влиятельной политической силой, если хотите».

А завершил все долларовый аукцион, который вел Леонид Якубович. К продаже предлагались очки Ивана Демидова, жилетка Андрея Разбаша, галстук-бабочка, одолженный на программу Владиславом Листьевым Леониду Якубовичу. Якубович и произнес сакраментальную фразу: «Легендарная куртка, в которой Политковский вел «Взгляд». Начальная цена — один доллар».

Можно эту фразу понять двояко: идеалы перестройки, проданные за доллары. А можно и по-другому: человечество, согласно непопулярному ныне мыслителю Марксу, смеясь, расстается с прошлым.

ДМИТРИЙ БЫКОВ

«Взгляд» и Нечто

Коротко о заголовке: «Взгляд» — публицистическая телепрограмма, отметившая свое десятилетие в октябре 1997 года. Нечто — Россия, про которую что ни скажи, все будет верно. Предлагаемые заметки посвящены взаимоотношениям этих двух субстанций.

Чем дольше живу, тем яснее понимаю: как пролитая на пол вода течет единственно возможным, то есть самым удобным для нее путем, сообразуясь с наклоном пола и его рельефом, включая неубранный сор и щели между паркетинами, так и история в главном своем течении развивается единственно возможным образом, являя нам пример голого Порядка Вещей, реальности как таковой. Она не терпит не только сослагательного наклонения — больнее всего она ударяет по иллюзиям. В этом смысле прав критик Андрей Шемякин, обронивший на какой-то дискуссии почти циничную мысль: логика истории страшнее ее эксцессов. Страшнее, потому что эксцесс оставляет надежду. Логика надежду исключает: все обстоит именно *так плохо*, как только и может быть. Поэтому у меня все меньше иллюзий насчет особой судьбы Отечества. В том, что чудес не бывает, не виноват никто.

Эволюция «Взгляда» на фоне эволюции страны как раз и есть такой пример самого плохого варианта, в котором никто не повинен, потому что все происходило единственно возможным путем. Как ни горько в очередной раз это признавать, винить мы должны только собственное прекраснодушие, помешавшее нам сразу разглядеть во «Взгляде» сталь нормального прагматизма.

Я ничего не имею против прагматиков. Более того, когда все способы противостояния системе — от алкоголизма до диссидентства, хотя одно другому не мешало, — были исчерпаны, оставалось только одно: с этой системой сосуществовать. Не ее улучшая (самые умные понимали, что это невозможно), а свое положение. Не будем забывать и о том, что у истоков «Взгляда» стояли именно два прагматика, две легенды молодежной редакции — Анатолий Лысенко и Эдуард Сагалаев, которых я назвал бы первыми ласточками социализма — нет, не с человеческим, а с капиталистическим лицом. Именно такой социализм Лысенко продемонстрировал в своем (плюс В.Ворошилов) блистательном «Аукционе», задуманном в 1969 году; с таким же профессионализмом сделал

В.Мукусев

он в 70-е «Нашу биографию», получившую Госпремию. Тот же прагматизм подсказал Лысенко сделать ставку на честолюбивых молодых журналистов, прошедших школу иновещания, то есть умевших все ту же лажу преподносить в приемлемой и даже увлекательной форме. Может быть, чисто по-человечески мне и симпатичнее младшие научные сотрудники, читающие Стругацких, сидящие по кухням и палаткам, пьющие, спасающиеся в туризме или огородничестве, а также прочих формах эскейпизма; однако здравым своим умом я понимаю, что от циников проку гораздо больше. Странною любовью, но все-таки люблю их.

Листьев, Любимов, Политковский, Захаров — все имели опыт сосуществования с системой, могли как угодно над ней трунить, но виртуозно умели ее использовать. И потому «Взгляд» выжил: он делался не прекраснодушными романтиками, не оголтелыми борцами, не демагогами, а нормальными циничными профессионалами, у которых вместо политических убеждений был профессиональный кодекс. Как ни рискованно это звучит, но люди, сделавшие «Взгляд», имели установку на выживание при любых режимах; им достался более благоприятный — что ж, они реализовались полнее, но романтики в их действиях было значительно меньше, чем здравого расчета.

Разумеется, поначалу резвились: Политковский продавал какие-то майки и кепки, вживаясь в роль кооператора, или вел репортаж, стоя на голове (коричневый пояс по карате — тоже знак эпохи); на Новый год все надевали смешные колпачки; в прямых эфирах случались экспромты, остроты, пикировки — в общем, эфир был живой, что и говорить. Но во «Взгляде» отлично понимали, что страна испытывает прежде всего информационный голод, и этот голод посильно утоляли. Любимов, Мукусев, Листьев грамотно находили болевые точки, отыскивали сенсации, открывали закрытые прежде двери — и делали это вполне по-американски, то есть быстро, агрессивно, конкретно. Поначалу сам темп речи Любимова — его фантастическая скороговорка — был в новинку.

Конечно, в той программе были и сюжеты, бьющие скорее на чувство, нежели на разум, — как тут не вспомнить детдомовца, исполняющего «Прекрасное далеко» (одна из первых работ на телевидении Валерия Комиссарова, чья эволюция тоже очень естественна). Но в главном «Взгляд» был программой, призванной прорвать информационную блокаду, и с этой задачей он справлялся не хуже, а то и лучше коротичевского «Огонька» и яковлевских «Московских новостей». Яковлев, Коротич, Лысенко, в сущности, руководители одного типа: в меру демократичные, вовремя кладущие предел дискуссиям и принимающие волевое решение. И прагматизм — их знамя, хотя от них-то вполне можно ожидать и романтического заблуждения, и демонстративного поступка, и даже выхода на баррикады. Их дети гораздо расчетливее, менее способны на красивый жест и меньше ему доверяют.

«Взгляду» повезло еще и в том смысле, что он был довольно точной моделью общества: это едва ли не главное условие успеха. Четыре стихии, четыре темперамента были тут явлены с исчерпывающей полнотой: те, кто в эту схему не вписывался (как энигматичный, довольно разный Мукусев), отсеивались — каковы бы ни были конкретные причины, подспудной была эта. Не вписался же в окончательный расклад ВИДа Артем Боровик, который во «Взгляде» мелькал, но у него была своя дорога. А четыре темперамента, составлявшие костяк команды, были:

— динамичный, ироничный карьерист Любимов, в конце концов ставший олицетворением «Взгляда», главой ВИДа и одним из богатейших тележурналистов страны;

— доброжелательный, контактный Листьев, умевший веселить обывателя и понимавший, что этому обывателю нужно;

— надрывный, несколько истеричный Политковский, легко впадающий в панику (или легко ее имитирующий), дающий худшие прогнозы, точно попадающий в «кухонный» тон (отсюда «кухня»), — словом, представляющий широкие слои отечественной интеллигенции;

— и, наконец, яйцеголовый Захаров, наиболее любимый автором этих строк, трезвее и раньше всех понявший, как кратко отпущенное *этому* «Взгляду» время, предвидевший очередное замерзание и отражающий настроения интеллектуалов, преимущественно молодых.

Дело в том, что в 1991 году одного прагматизма было уже мало или, вернее, прагматизм диктовал разбежаться. Когда перестройка дошла до некоторого предела и обязана была перейти в иное качество, у Горбачева на это иное качество не хватило храбрости и дальновидности, а у передовой интеллигенции не было уже того кредита народного доверия, которое требовалось для решительного рывка. Пошли пресловутые пустые прилавки, безработица — короче, массы-то еще готовы были терпеть, но интеллигенция, привыкшая быть во всем виноватой, уже сомневалась, а туда ли мы идем.

От «Взгляда» требовалось уже не разоблачение ужасного прошлого и не социальные диагнозы, а поступок, нечто пассионарное, романтическое, в духе, может быть, Невзорова, или совсем наоборот — не знаю. Во всяком случае, для решительного этапа, скачка требуется темперамент иной, не свойственный прагматику. И когда программу закрыли, «Взгляд» — к тому же расколовшийся, но не будем вспоминать печальный инцидент с мукусевским интервью А.Ниточкиной в «Огоньке» — не продемонстрировал готовности бороться в открытую, ярко, демонстративно; выпуски «Взгляда из подполья» по остроте и динамичности уступали официальному, разрешенному «Взгляду». Ни Любимов, ни Мукусев, после раскола делавший что-то свое, региональное (ни разу не видел), не были приспособлены к существованию в подполье. Их стихия — легальность. В подполье очень трудно быть профессионалами.

Что мог сделать тогда «Взгляд»? Не знаю. Но уж, во всяком случае, не смиряться с закрытием, не ограничиваться пресс-конференциями. Но Любимов и Политковский не политические борцы, хотя и были депутатами Верховного Совета. А Захарова тогда уже интересовали совсем другие вещи — например, история, потому что в современности он разочаровался.

Новый этап деятельности «Взгляда» мог начаться в конце 1991 года, после путча, но не начался, поскольку Россия так и застряла на пороге чего-то и ку-

да двигаться дальше — никто не знал. Потому так и не хотелось всем нам прощаться с эйфорией, наставшей после августа-91, потому и Ельцин сразу улетел в Сочи. В некотором смысле Россия никогда не была выше того предела, которого достигла в 91-м. Во всяком случае, здесь я солидарен с В.Аксеновым: то были три лучших (пока) дня новой русской истории. Потом было отступление. В нем тоже никто не виноват — страна такая. И «Взгляд» справедливо рассудил, что бороться бессмысленно — пора расходиться и делать свое дело применительно к реальности. Это ответ истинных прагматиков. Наиболее эгоистичный, но и наиболее здравый выход — он хоть к чему-то ведет. С этого момента «Взгляд» перестал быть символом свободы и стал символом преуспеяния.

Да и «Взгляда», строго говоря, уже не было: был ВИД — «Взгляд» и другие», в котором тон задавал Листьев. Говорю именно о тоне, а не о коммерческой, скажем, стороне дела. Листьев первым почувствовал или подумал (хотя я до сих пор не убежден, что он все оценил правильно), что пришла пора равняться на обывателя. Интеллигенция свое сделала: система выглядела разрушенной, а капитализм — завоеванным. Хватит сражаться, пора жить. Политизация отходит в прошлое, «караул устал», давайте создавать телевидение по западным моделям, но с поправкой на особенности *нашего* обывателя (определенная зажатость, консерватизм, любовь к стабильности, ностальгия).

Вот тут, я думаю, была существенная ошибка, ибо в России на обывателя ориентироваться нельзя. Обыватель здесь — слово ругательное; кроме того, доверие к прессе и телевидению таково (у многих просто нет иного времяпрепровождения, как читать и смотреть), что отношения спроса и предложения причудливо инвертируются: не журналист ориентируется на аудиторию, а аудитория ладит себя под журналиста.

До 1991 года все поголовно были демократами, коммунисты, вроде Нины Андреевой, выглядели маргиналами. Народ был по-прежнему супервнушаем. И когда телевидение и пресса, соревнуясь, кто ниже падет, стали на глазах капитализироваться — бороться за рынок, конкурировать в поисках желтого и жареного, тиражировать пошлости и общие места, — обыватель устремился вслед за ними. Не капитализируясь, но тупея и опошляясь. Смотрите, ведь толстые журналы в 1989 году имели миллионные тиражи, и были же эти тиражи кем-то востребованы! Положим, ситуация, когда «Доктора Живаго» читала вся страна, не вполне нормальна; но нормальна ли ситуация, при которой вся страна читала «Войну и мир»? Однако мы при такой ситуации жили, и ничего, а ведь роман Толстого посложнее романа Пастернака! Бывшие столпы демократии, ныне жрецы рынка, решили, что стране жизненно необходим кич, и газеты, телевидение, радио стали этим кичем заполняться. Как на грех, в России (не знаю уж, тоталитарное ее прошлое виновато или собственная, издревле неизменная природа) принято равняться на местных кумиров. И когда кумиры решают, что им надо приспустить флаг, снизить требования к себе и людям, формировать middle class, публика послушно повторяет строчки Саши Черного: «Отречемся от старого мира и полезем гуськом под кровать».

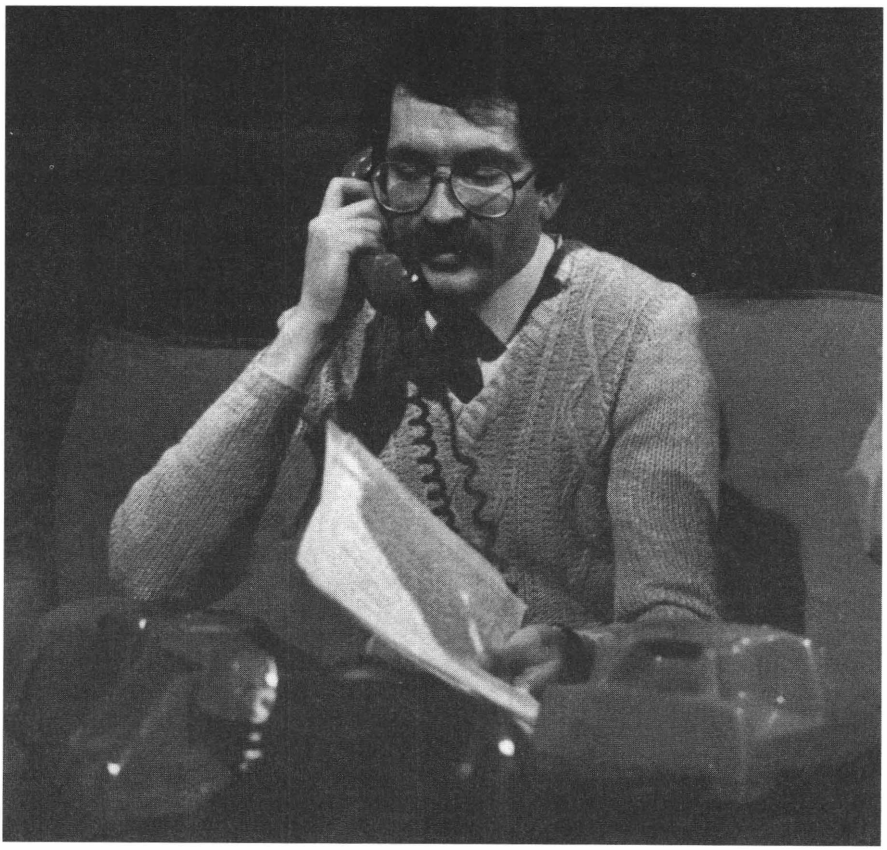
Листьев стоял у истоков «народного» телевидения и сумел внедрить его именно потому, что пользовался неограниченным кредитом доверия после своей взглядовской деятельности. Именно этот в демократические времена наработанный авторитет позволил ему стать своим в каждом доме. Парадокс, но именно политизированный, нервный, ломавший стереотипы «Взгляд», бывший для всех глотком свободы и символом человечности, дал стартовый толчок таким проектам Листьева, как «Тема» и «Поле чудес». Самое же интересное, что «Тема» — даже в ее нынешнем варианте, с темпераментным и контактным Гусманом — прежнего, листьевского рейтинга так и не обрела. Листьев прошел взглядовскую школу серьезного разговора со зрителем, эта уважительная серьезность и располагала к нему, когда он вел свои «Темы». Ни любительница попариться Л.Иванова, ни «хороший мальчик» Д.Менделеев, ни взрывной Гусман не переняли у Листьева главного: оставшегося от «Взгляда» стремления докопаться до истины. Хотя установить точно, что после остановки «Взгляда» было для Листьева важнее, рейтинг или истина, довольно трудно. Во всяком случае, когда рейтинг победил, а я думаю, что это однажды произошло, случилось и нечто необратимое.

«Я должен ступать осторожно», — говорил один литературный персонаж. Говоря о Листьеве, я должен вообще ходить на цыпочках. Как это ни ужасно, всякому делу необходимы свои мученики. Кликушество вокруг Листьева и Холодова, как ни кощунственно это звучит, есть выполнение определенного подсознательного заказа, часть имиджа изданий и компаний, где они сотрудничали. Мне непонятны и неприятны те надрывные, немужественные, явно актерские интонации, которые проскальзывают в речи первых лиц ВИДа, чуть разговор заходит о Владе. На недавней пресс-конференции, поводом к которой послужила заметка в «МК» насчет «семейного следа» — грязная заметка в грязном издании (я настаиваю на этом определении и готов за него отвечать хоть в суде), — на этой пресс-конференции видовцы тоже, как мне показалось, вели себя не лучшим образом, договорившись до того, что бульварную журналистику нужно истреблять.

Но я думаю, что Влад и память о нем не нуждаются в защите такого сорта. Листьев сам достаточно жестко и последовательно сказал все, что хотел сказать — своей жизнью и своей смертью. И если его телевизионную политику кто-то признает идеальной, а его самого недосягаемым образцом, я советую таким апологетам вспоминать иногда, чем все это кончилось.

За правду иногда тоже убивают. Но за коммерцию — чаще.

Первые самостоятельные проекты Листьева были еще по-взглядовски публицистичны, ориентированы именно на установление если не истины (ее один Бог знает), то социального диагноза, истинного состояния аудитории. Позднее же, двигаясь по колее именно массового успеха, Листьев постепенно шел к установке прежде всего на рейтинг. «Поле чудес» Листьева начиналось как *социальный эксперимент*. Иногда довольно рискованный. «Поле чудес» Якубовича — игра в чистом виде. «Угадай мелодию», при всем обаянии Пельша и его явной интеллигентности (на этом определении я тоже настаиваю), — только игра, только шоу. Листьев относился к аудитории как врач — по крайней мере, пона-



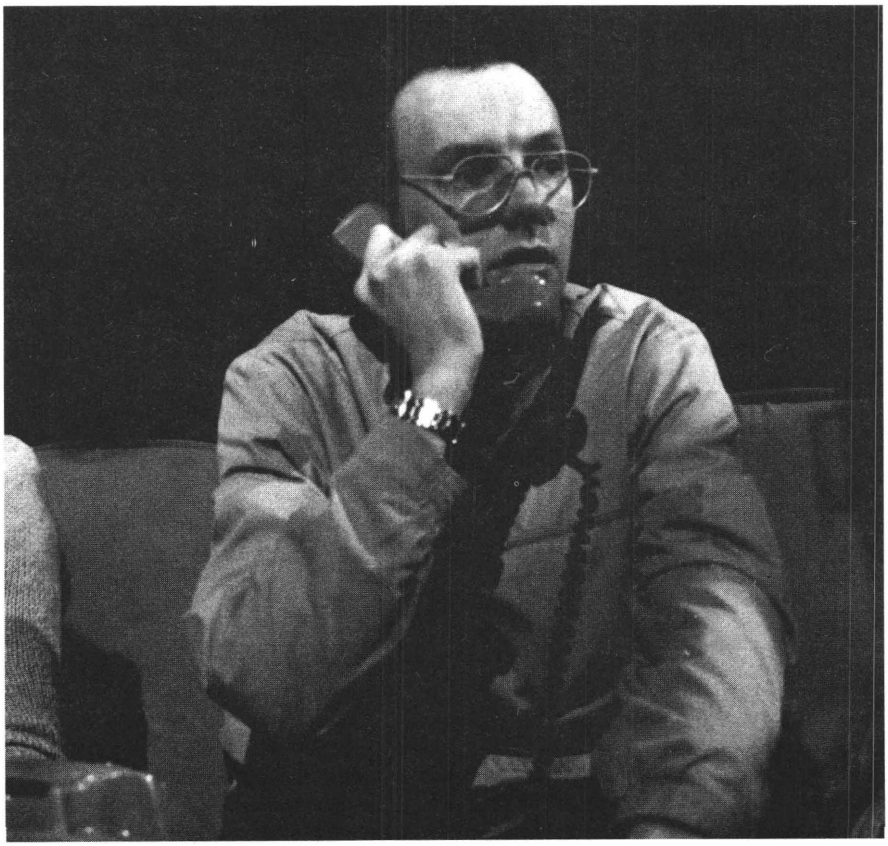
В.Листьев

чалу. Якубович и Пельш — шоумены в чистом виде, а это совсем другое дело. Сострадание сменяется снисходительностью, любопытство — усталостью.

Так что, сколь ни горько мне это констатировать, путь «народного» телевидения был путем деградации — достаточно сравнить количество спорных программ и прямых эфиров на перестроечном ТВ и на нынешнем, постперестроечном. Нет ни подлинной остроты, ни журналистского расследования: наличествует периодический слив компромата, но это неинтересно. В любом случае у нас есть с чем сравнивать: Эрнст, сделавший когда-то для «Взгляда» пару остроумных сюжетов-нарезок и под эгидой ВИДа выпускавший программу «Матадор», сегодня, по-моему, наглядно демонстрирует, куда заводит избранный им путь[1]. Я небольшой поклонник эстетства и снобизма, но эстетские игры в народолюбие отвращают меня куда сильнее.

Что касается Любимова и Политковского, их эволюция была еще более предсказуема. Политковский, который мне глубоко симпатичен, часто впадал в дурновкусие, все глубже забиваясь в свою «кухню» и отчетливо эволюционируя в сторону красной части спектра. Его разочарование в демократии носило почти говорухинский характер, но поскольку он, в отличие от Говорухина, долго был этой демократии символом и буревестником (а фильм «Так жить нельзя» все-таки смотрело куда меньше народу, чем «Взгляд»), то совсем уж рвать с демократической традицией ему было и рискованно, и не к лицу. Он явно не вписывался в новую концепцию ВИДа, отказался от «Политбюро», где кликушества и домыслов было больше, чем информации (а чего вы хотите от «кухни»?), и в конечном итоге нашел пристанище на Шестом канале, где делает программу «Территория ТВ-6» — тоже «народную», но с иным пониманием

[1] Новый продюсерский проект К Эрнста — остропублицистический фильм «Чистилище» (режиссер А Невзоров), посвященный войне в Чечне, — заставляет усомниться в справедливости подобных окончательных приговоров — *Прим ред*



Д.Захаров

народности. Слово «обыватель» для него, кажется, по-прежнему ругательное. Не думаю, что Политковским сделаны на этом пути какие-то открытия, сопоставимые с тем, что он делал во «Взгляде», но найденная им интонация страдальца за народ и борца за истину продолжает работать даже при многолетней эксплуатации. Его эволюция как раз наиболее естественна. Она идет ему, как неизменная кепка.

Случай Любимова несколько сложнее. Формально он остался самым политизированным журналистом ВИДа — во всяком случае, самым осведомленным. Но его «Красный квадрат» и особенно «Один на один» — тоже шоу, хотя и сугубо политические. Цель их — именно провоцирование скандала, столкновения, и потому пресловутый сок в морду (а какого другого результата ждал ведущий от интеллектуальной дуэли Немцова и Жириновского?) вполне вписывался в любимовскую концепцию телевидения. Ведь можно было не показывать это — слава Богу, не прямой эфир. Но Любимов не был бы Любимовым, сохраняй он вкус и такт там, где речь идет о сенсации. И планка отечественного политического диспута опустилась еще на несколько условных единиц. Кстати, я помню, какое выражение лица было у Любимова, когда Жириновский плеснул сок в Немцова. Он не мог скрыть удовольствия. И, разнимая дерущихся, он успел-таки сказать в эфир: «Оставайтесь с нами!» Александр Михайлович, куда ж мы денемся?..

Я намеренно не разбираю здесь поведение Любимова и Политковского в роковом октябре 93-го. Тогда, кстати, бывшие единомышленники впервые оказались по разные стороны баррикад: Захаров защищал демократию, Любимов и Политковский советовали идти спать. Этот их жест (тоже требовавший мужества и осуждавшийся потом людьми весьма трусливыми) подтвердил давно наметившееся отделение ВИДа от государства. Как истинные и нормальные прагматики, как успешные капиталисты, люди из ВИДа думали тогда уже не о судьбах Родины. Конечно, красивее, романтичнее, даже и человечнее, по-моему, было все-таки сказать: идите к Моссовету. Риска большого не было, сам там гулял всю ночь, а самоуважения могло прибавиться. Но взглядовцы и в начале своей карьеры, на мой взгляд, романтиками не были, и я уже говорил об этом. Во всяком случае, сегодня я признаю: их позиция была не то чтобы правильнее, взвешеннее (об этом судить не мне) — нет, она была выигрышнее. Ибо мы, поддержавшие власть, теперь обязаны делить с ней ответственность и за Чечню, и за Коржакова, и за все скандалы последнего года. А Любимов и другие — отдельно.

Сегодняшний Любимов не вызывает у меня особенно ярких эмоций прежде всего потому, что программы «Взгляд» как таковой нет. Устав от сенсаций или поняв, что сенсаций прежнего масштаба уже не добыть, охладев к войне властных группировок, Любимов обратился к теме простого человека и его простых эмоций. Скороговорка осталась та же, но интонация кардинально изменилась. Любимов демонстрирует уникальную модификацию прежнего стиля — *ленивую* скороговорку. Он взял себе в помощники нового ведущего — Сергея Бодрова-младшего. Это безошибочный ход. Бодров — юноша с действительно редкой органикой, и не зря мудрый Балабанов пригласил его играть добродушного киллера Багрова. Добродушие Бодрова, его ленца, усмешечка, ленивовато-снисходительные интонации доброго мальчика («Ну чё те, бедолага?») — все это как-то отчетливо припахивает... не киллерством, конечно, но каким-то глубинным, неискоренимым и нескрываемым равнодушием к человечеству. Это интонация прежде всего очень сытая. Отчасти она отсылает к журналу «Столица»: «Ну чё, народ, вы там живы еще? Ах, вы наши разлюбезные... Ну щас, щас, дядя Ваня и тетя Маня, щас мы вам сделаем про вас... и про то, как всем нам тут хорошо. Ведь это же наш город! Давайте любить жизнь!» Милая, несколько придурковатая улыбка, и за всем этим набором (который так располагает к Бодрову-младшему Инну Руденко и Ольгу Кучкину, увидевших в нем символ добра) стоит не слишком скрываемое чувство превосходства над аудиторией и собеседником. Не зря Александр Михайлович иногда осаживает Сергея Сергеевича: «А я вот десять лет назад не смог бы так сказать...» Но Бодрова ничем не проймешь. Нет сюжета, после которого у него не нашлось бы комментария. Нет факта, который заставил бы его взволноваться в кадре,

измениться в лице, сбросить маску. Он и в фильме «Брат» такой же добрый. Прежде я все недоумевал: и где Балабанов нашел этот типаж? «С кого они портреты пишут, где разговоры эти слышат?» Ан вот они: «новые добрые» — процитирую собственное определение. Бодров-младший, возможно, и не знает, что сыграл уже сформировавшийся тип — человека не просто самоуверенного, не просто благополучного, но абсолютно невозмутимого и хладнокровного. Дай Бог актеру новых удач! (Подчеркиваю: все, что здесь сказано, относится к имиджу героя фильма и телеведущего — я не имею чести знать Бодрова лично.)

Изменились и диалоги в студии: прежде «Взгляд» был замечателен живым общением, сегодня — это несмешные взаимные подколки усталых людей, *вынужденных* отбывать эфир. Говорить, по-моему, особо не о чем. Ибо чтобы говорить о реальных проблемах общества, потребна столь же реальная боль за страну, желание ей помогать, ее просвещать. Страна успешно доказала ВИДу, себе и окружающему миру, что любить ее, просвещать ее, вытаскивать ее из болота и т.д. — себе дороже.

Надо дистанцироваться.

И в заключение пара слов о стране, о том Нечто, частью которого «Взгляд» был поначалу и от чего решительно абстрагировался после.

Россия давно решила бы половину своих проблем, ответь она хоть раз на любой из своих вечных вопросов: Восток она или Запад, демократия ей потребна или тоталитаризм... Пока страна продемонстрировала всему миру единственный в своем роде общественный строй, при котором вроде бы все тоталитарно, но ирония, сообразительность и раздолбайство народа приводят к тому, что тоталитаризм выходит щелястый, с нишами, отдушинами и ущельями, куда при желании может забиться свободная личность. Короче, согласно зацитированному афоризму, идиотизм и жестокость российских законов искупаются только неаккуратностью их исполнения. То есть как бы тоталитаризм (во всяком случае, никакая не демократия), но жить можно.

В этот режим Россия возвращается шестой век кряду, и нет никакой надежды, что найдется реформатор, способный построить в ней другое общество. Таким образом, Россия явно отвергает демократию, но едва ли выдержит тиранию, никоим образом не дотягивает до Европы, но и в Азию окончательно погружаться не собирается, так что более всего похожа на Азиопу, придуманную одним из ее остроумных сыновей.

Что остается в такой стране журналисту или публицисту, который поначалу идентифицируется с ней и полон иллюзий насчет возможности *другой* жизни? (Именно об иллюзиях так много говорилось на десятилетии «Взгляда», теперь иллюзий нет.) Ему, этому самому журналисту-публицисту, остается единственный вариант: по мере сил работать на эту страну (жить-то надо!), но никак не соотносить себя ни с судьбой Отечества, ни с его населением. Усвоить снисходительно дружелюбную интонацию, которая только подчеркивает глубокое и закономерное отчуждение.

Лично я такой выход вполне понимаю, хотя несколько вчуже.

Кстати, на десятилетии «Взгляда» в студии царила истинно теплая, дружественная обстановка. Единомыслие не пришлось имитировать: видно было, что перед зрителями — люди одного типа, одного поколения. То есть одно из главных завоеваний — команда — никуда не делось.

Это потому, наверное, что одновременно утраченные иллюзии сближают еще больше, чем синхронно питаемые.

В подборке использованы фотографии Вл.Дозорцева

В.ГОЛОВАНОВ — А.ТАТАРСКИЙ

Цветение авторства и увядание профессионализма

Александр Татарский. Проблем и забот в анимации, конечно, немало, но все-таки отчетливо видно, что, несмотря на почти полное отсутствие денег, на недостаток государственной поддержки, фильмы делаются, деньги каким-то чудом находятся, художники как-то умудряются самовыражаться. Очевидно, многие наши новые фильмы снова будут иметь успех во всем мире, а не только в России. То есть наше реноме как одной из самых серьезных и качественных анимационных школ остается высоким по мировым стандартам. И по-прежнему наша современная анимация демонстрирует большой разброс технологий. Пожалуй, такого стилевого богатства нет нигде в мире. Все это, конечно, замечательно. Но есть и другая, более печальная тенденция.

Происходит разрыв поколений. Те, кто может работать в анимации и кто это доказал своими фильмами, в основном давно не мальчики и не девочки. Нас всех уже с натяжкой можно называть средним поколением. А молодых, начинающих и перспективных, на мой взгляд, недостаточно, и их успехи, по-моему, не столь уж очевидны. Хотя есть, конечно, очень талантливые люди. Достаточно назвать уже довольно известный фильм недавнего выпускника ВГИКа Юрия Черенкова «Большая миграция». Но в целом молодой резерв пока не слишком обнадеживает.

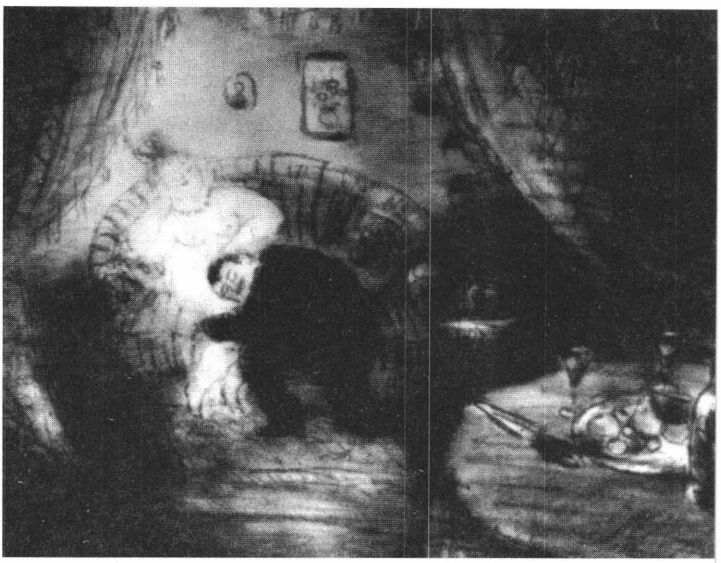
Я сейчас говорю не об отсутствии шедевров. Я убежден, что в любом виде искусства, и в анимации в том числе, не может рождаться много шедевров сразу и постоянно. Так просто не бывает. Если случаются два-три фильма, которые производят сильное впечатление, уже прекрасно. В российской анимации, слава Богу, хорошие фильмы есть и даже в большом количестве — можно спокойно назвать призовой список фестиваля «Таруса»-97 для подтверждения моих слов. Но удручает другое — профессиональный уровень так называемых средних фильмов. К сожалению, во многих лентах дебютантов добротным профессионализмом и не пахнет. Я не вижу пока в работах молодых настоящего профессионального мастерства, но вижу много амбиций и желание (наверное, вполне нормальное для молодого человека) перевернуть мир и показать, что я-де хотел сделать что-то необыкновенное — открыть Америку. Увы, пока эти амбиции и намерения почти ни у кого не подтверждаются умением, мастерством, а порой и простым ремеслом.

Владимир Голованов. Подойдем к проблеме и с другой стороны. Наша анимация переполнена шедеврами. Вот Юрий Борисович Норштейн доснимет «Шинель». Вот фильмы Гарри Бардина. Вот Оксана Черкасова, Алексей Харитиди, Александр Петров, Валентин Ольшванг, Николай Серебряков, Андрей Золотухин, Ирина Евтеева. Но это какой-то тупик шедевров. При всем при том ощущается отсутствие «великой сценарной идеи». Чего-то вроде (говорю с ужасом) Чебурашки и крокодила Гены. И это не шутка. Когда такое «нечто» возникает, оно становится культовым и вечным. Почему? Как вы понимаете, потому, что в основе есть великая сценарная идея. Несколько раз посветила нам фонариком и ушла навсегда Надя Кожушаная. Получились фильмы (все призовые): «Племянник кукушки», «Нюркина баня», «Бабушка», «Розовая кукла». Еще бы чуть времени жизни, и, наверное, экран потряс бы нас прорывом в нечто новое, очень «наше», нечто анимационно-страстно-дерзко-невероятное. Режиссеры, работавшие с Надей Кожушаной, взяли как бы неанимационный материал, отодвинули бремя обязательных «законов мультовости» и обратились к «немультипликационным» сюжетам Нади Кожушаной.

Владимир Голованов — известный сценарист, работающий в анимации
Александр Татарский — режиссер, руководитель анимационной студии «Пилот»

Получилась, как говорят неведомые, но интересные люди-структуралисты, — сшибка. Материал ударился о жизнь, сам о себя, потрогал пустоту, убежал в испуге и встал на место.

А.Татарский. А я думаю, что класс профессиональных сценаристов у нас не вымер, но как-то переместил свои интересы от анимации в область книжного дела, в область рекламы. Сценаристов, пишущих специально для анимации, никогда не было слишком много, а сейчас их почти совсем нет по разным причинам. Во-первых, анимация живет сегодня на смехотворные деньги и многие сценарные заявки подолгу дожидаются запуска в производство. Но есть помимо экономических и эстетические проблемы. Современная анимация в основном отошла от прямого пересказа сказок, историй, она нуждается в эффектном оригинальном материале. Придумывать что-то новое, зрелищное, эффектное для мультфильма только на уровне литературного сценария очень трудно. Обычно автор сюжета должен сам представлять, как это все воплотить средствами анимации, и, значит, сам должен быть режиссером или художником. Поэтому сегодня сценарными опытами, как правило, занимаются сами режиссеры, которые далеко не всегда обладают литературным талантом, драматургическим даром. Все это сказывается на качестве фильмов. Фильмы упростились



«Розовая кукла»

или, наоборот, слишком усложнились, став псевдофилософскими — вроде бы сложными по форме, но пустыми, надуманными по сути.

Теперь почти все режиссеры-аниматоры ощущают себя художниками с большой буквы и поэтому хотят послать человечеству сообщение, зашифрованное максимально сложно, о том, как жить дальше на этой планете. А сделать простой, добрый, смешной или забавный, озорной детский фильм никто не хочет. Большинство считают это ниже своего достоинства, а я, честно говоря, нагло думаю, что не больно-то умеют.

О детском анимационном кино вообще разговор особый. Это большая профессиональная проблема. Я никогда не был сторонником того чудовищного перекоса в советском кино, когда по сложившейся странной традиции в нашей анимации должно было производиться чуть ли ни 90 процентов именно детских, сказочных фильмов, а любые отступления от детской тематики воспринимались с неодобрением и непониманием. Это было дико и ненормально. Но ситуация, сложившаяся в последние годы, еще хуже! Детские фильмы у нас вообще не делаются, либо делаются такими сложными, заумными и жесткими, что я двадцать раз подумаю, стоит ли их показывать ребенку.

Мало того что на головы наших детей в последние годы обрушились многочисленные дешевые мультсериалы с Запада, где плохо нарисованные и плохо двигающиеся монстры бесконечно уничтожают друг друга, так и наши оте-

чественные фильмы начали им подражать. А легкого, веселого, развивающего фантазию ребенка зрелища на нашем мультэкране почти нет[1].

Я могу, конечно, отнести к детским фильмам очень достойные работы, сделанные на высочайшем профессиональном уровне нашими известными режиссерами в студии «Кристмас» по заказу английского телевидения. Сначала это были шекспировские пьесы, затем фильмы по Ветхому Завету. Но при всей просветительской ценности эти картины вряд ли будут переведены на русский язык и вряд ли вообще будут показаны по нашему телевидению, поскольку они ориентированы в основном на западную телеаудиторию. И если даже они попадут на наши экраны, то этого все равно будет недостаточно для интереса огромной детской аудитории.

В.Голованов. Кстати, шекспировские ленты по телевидению крутились дважды или трижды. Но кто из нынешних живых детенышей будет их внимательно смотреть, а не переключится на другой канал, если это не «клево», не «забористо». Интересы детской публики уже подпорчены. И поэтому работаем мы зачастую в пустоту. И все же, все же, все же...

Какое потрясающее впечатление оставляют встречи с детьми — обитателями Артека! Про это можно слагать баллады. Я был вместе с бригадой Международного фестиваля анимации «КРОК» на детском фестивале в Артеке, где

«Русалка»

наши аниматоры проводили «мастер-классы». Если бы я не наблюдал все это в течение двух недель своими глазами, не поверил бы! В невероятную, тормозящую всякую жизнедеятельность полуденную жару, когда все взрослое население бывшего и нынешнего суперлагеря (чудеса, чудеса!) буквально падало в изнеможении в любую тень, дети добровольно и упрямо приходили из самых отдаленных мест огромного Артека (там девять разбросанных в горах лагерей) в непроветриваемый дворец Суук-Су, чтобы по нескольку часов в этом душнейшем помещении слушать, смотреть и, главное, пытаться самостоятельно делать анимационное кино: рисовать, лепить из пластилина фигурки, снимать покадров. Их вожатые, славные ребята, спали в тенечке, а дети лепили и рисовали, лепили и рисовали...

Так что есть надежда, что наш странный народец все-таки не вымрет окончательно.

Хотя, конечно, новые времена породили совершенно новую генерацию и зрителей,' и профессионалов, генерацию с несколько иным, более прагматич-

[1] Студия «Пилот» в содружестве с телекомпанией ВИД на ОРТ собирается противостоять экспансии Диснея в России, разработав свою долгосрочную программу, о которой см в статье Л Малюковой («Искусство кино», 1997, № 12) — *Прим ред*

ным отношением к своему делу. У нашего поколения, которое теперь смело можно назвать старшим — «за сорок», — во все времена главным в профессии был сам фильм. Раз ты начал свое кино, ты должен его, несмотря на все трудности, доделать. И если раньше нам мешала жить и работать цензура, то теперь — отсутствие элементарных средств для жизни, презренных денег. Я знаю, увы, примеры из самой последней практики, когда группа полнометражного кукольного фильма, не получающая зарплату более полугода, все это время работала, как могла, хотя ее не подгоняли ни начальство, ни планы. В летние месяцы они перешли на подножный корм — варили какие-то супчики из зелени и потихонечку делали свое дело. Это, конечно, ненормально, но фильм был все-таки снят. Чего и всем желаю...

А.Татарский. У нас сегодня сетуют на трудности жизни, однако замечу, что, несмотря на все проблемы, Госкино финансирует какие-то анимационные проекты. Впрочем, мировая анимация живет не за счет государственных дотаций, а за счет поддержки коммерческих компаний, телевидения. Другое дело, что анимация при ее трудоемкости может и должна быть весьма прибыльным делом, и во всем цивилизованном мире аниматоры, действительно, зарабатывают деньги рекламой для обеспечения своей профессиональной деятельности. А у нас почти никто не умеет зарабатывать, зато все привыкли просить.

«Рождество»

Но меня куда больше волнует проблема отношения профессионалов к качеству собственной работы. Я не могу себе представить Пушкина, который пишет стихи и поэмы с грамматическими ошибками. И также не могу вообразить профессионального хоккеиста, который играет за сборную страны, но при этом плохо катается на коньках. Так не бывает. Но, к сожалению, многие фильмы наших дебютантов отличаются тем, что их авторы постоянно падают и не умеют ходить, а ставят задачи, как в балете. Вот эта чудовищная пропасть между тем, что очень хотелось выразить, и тем, как это получается на экране, отбрасывает многие фильмы начинающих почти на любительский уровень.

Естественно, меня очень тревожит проблема профессионального обучения. Это тоже больная тема для нашей анимации. Дело в том, что у нас на глазах происходит угасание, исчезновение профессии аниматоров, одушевителей, то есть таких профессионалов среднего звена, без которых не может обойтись ни одна полноценно работающая мультстудия и уж тем более ни одна серьезная кинокомпания, регулярно создающая большие мультпроекты. К сожалению, крупнейшая и старейшая наша студия «Союзмультфильм» давно закрыла некогда прекрасно работающие курсы аниматоров, да и сама существует на грани полного развала. А в нашем главном киноинституте, во ВГИКе, откуда

сейчас в основном и приходит реальное творческое пополнение, никогда не готовили аниматоров. Там учат профессии художника и режиссера.

Сейчас ребят во ВГИКе приучают к тому, что автор фильма должен все уметь делать самостоятельно — так сказать, уметь сделать фильм на необитаемом острове. Я не совсем понимаю, почему в огромной стране с некогда развитой киноиндустрией мы должны быть ориентированы на выживание на необитаемом острове. И тем не менее практика такова, что студенты первого курса неумело начинают делать свое авторское кино — как раз из того ряда, которое я назвал «посланием к человечеству». Берут абсолютно странные, неподъемные темы, которые бывают непреодолимы даже для серьезного мастера, и излагают их жутко примитивным способом, сыро, грязно, непрофессионально.

Я не хочу сказать, что не нужно готовить режиссеров-аниматоров. Но проблема еще и в том, что при нынешней экономической ситуации большинству новоиспеченных режиссеров будет почти невозможно или чрезвычайно трудно найти работу и реализоваться в мультипликации. Не случайно же сейчас многие сразу уходят в компьютерную индустрию, делают компьютерные игры, занимаются карикатурой, дизайном. Получается, что наиболее невостребованная в анимационной индустрии профессия постоянно пополняется новыми специалистами, а профессиональных художников-аниматоров, которых явно недостает, либо вообще не готовят, либо готовят на недостаточно профессиональном, почти детском уровне.

«Бабушка»

Поэтому мы при нашей студии «Пилот» вынуждены были открыть свою школу для подготовки аниматоров, специалистов среднего звена. Мы готовим их для себя, для своих проектов, для работы в нашем стиле. Конечно, есть опасность, что, как только они окрепнут, их переманят какие-то более богатые конторы, но от этого теперь никто не застрахован. Филиал студии «Пилот» уже давно образовался в Америке, где группа наших учеников, режиссеров и художников работает по выгодным заказам крупных американских мультстудий. Но мы все равно будем продолжать нашу практику и хотим надеяться, что сможем продлить жизнь не только своей студии «Пилот», но и всей российской анимации.

Хотя не кокетства ради замечу, что все это очень и очень тяжело делать. Да и вообще анимация — это довольно трудное, тягомотное, неблагодарное дело. Здесь надо быть фанатом.

В.Голованов. Вот поэтому на нашем российском анимационном фестивале в Тарусе мы придумали и учредили в регламенте специальный приз «Фортуна». Он определяется не членами жюри, не общим решением зала, а по случайному выбору — по жребию. Его может получить любой фильм, поскольку, как гласит регламент Открытого российского фестиваля анимационного кино: «Всякая группа людей, собравшаяся, чтобы выразить себя на языке анимации, заслуживает поощрения».

Аниматоров объединяет тихое безумство. Как в «Маугли» — ты и я одной крови. Благодаря такому кровному единству и взаимопониманию существует то, что называется профессиональной традицией. Впрочем, это даже не традиция, а чувство общности маленького отдельного народца, где все знают друг друга, знают, кто какой жезл несет.

Записала Наталья Лукиных

Р Е П Л И К А

Ведущий программы «Старая квартира» Г.Гурвич

Фото В.Дьячкова

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Похвальное слово ретро

Мысль написать статью, посвященную сравнительному анализу двух ретроциклов — «Старая квартира» и «Намедни», — посетила меня задолго до прочтения блестящей статьи Дмитрия Быкова (см. «Морковка и крыска», «Искусство кино», 1998, № 1), вынесшего обсуждение этих программ в заоблачные дали метафизических самооценок себя и времени, хотя в принципе в сопоставлении этих программ моя точка зрения близка к мнению молодого коллеги. «Старая квартира» мне кажется значительно более органичной, достоверной, успешной попыткой остановить мгновение, нежели степ НТВ, не случайно прекративший свое существование. Полемика с Быковым, которую, в сущности, уже начала Е.Стишова, носит внутриинтеллигентский характер, она касается целого ряда проблем имен и тенденций, которые обсуждаются уже давно. Стремление понять и оценить прошлое и настоящее, понять свое место в мире вполне объяснимо, но реализуемо лишь в субъективистски ориентированной эссеистской

прозе, оставляющей за кадром все прочие закономерности культурной жизни и социальной среды.

В данной реплике я хотел бы сделать шаг очевидно непопулярный — поверить гармонию схлестывающихся публицистических темпераментов алгеброй бесстрастного, быть может, недостаточно фактологически оснащенного, но строго теоретического анализа. И хотя, будучи человеком живым, я наверняка дам где-то проскользнуть собственным оценкам, тем не менее моя основная задача — выявить те причины, по которым на протяжении последних лет ретротенденция на телевизионном экране в разных ипостасях стала не просто основной, но почти безраздельно господствующей.

Сразу отброшу аргумент, согласно которому большинство телеаудитории составляют пенсионеры, якобы именно в расчете на них молодые реформаторы телеэкрана, будь то Константин Эрнст или Леонид Парфенов, наступают на горло собственной песне и поют старые песни о главном с плохо скрытой брезгливостью. Социологические исследования показывают, что и для молодой аудитории наиболее привлекательными оказываются фильмы периода «реального социализма», в первую очередь комедии (о ужас!) 60-х, 70-х и частично 80-х годов. Чтобы убедиться в этом, достаточно сослаться на недавно опубликованный доклад «Испытание конкуренции», подготовленный Научно-исследовательским институтом киноискусства (в сугубо социологическом плане у меня есть целый ряд сомнений по поводу выдвигаемых авторами аргументов, но безусловное предпочтение московской молодежью социалистического реализма в комедийном варианте доказано вне всякого сомнения).

Так в чем же дело? Во-первых, в том, и это очевидно, что все нынешние поколения пережили своеобразный слом времен. У нас на глазах век, не успев окончиться, вывихнул сустав, и возникло субъективное ощущение, что мы перешли в иную эпоху. Оно было подкреплено большим количеством теоретических изысканий и публицистических пассажей, доказывавших что, выпав на семьдесят лет из истории, мы наконец вернулись туда, не знаем куда. Как всегда, массовое самосознание такую позицию принять не могло, люди еще помнили и помнят, каким было недавнее прошлое, а некоторые из них, пусть таких совсем немного, могут сослаться и на собственное впечатление о начале века, а то и конце прошлого.

Когда что-то уходит и уходит безвозвратно, одной из задач искусства становится его фиксация навеки. И не только в произведениях высокого класса, скажем, в тех же лентах Алексея Германа, но и в текущей жизни стремление восстановить связь времен демонстрирует себя в полной мере.

Столь ненавистное Диме Быкову наше старое кино дорого массовой аудитории не идеологическими стереотипами положительного или отрицательно героя, а приметами жизни, быта и весьма своеобразным эмоциональным настроем, который проявлялся зачастую помимо воли авторов и актуализирован нынешним психологическим состоянием общества.

Пробуждаемые если не лирой, то камерой добрые чувства, при всей их отвратительности в глазах эпигонов модернистской традиции, сохраняли и сохраняют великую силу по отношению к нормальному человеку с улицы. На этом построено не только советское, но и в значительной части американское кино, выполняющее ту же терапевтическую функцию по отношению уже ко всему человечеству.

В противовес современным идеологическим стереотипам и десять, и двадцать, и тридцать, и сорок лет назад люди жили, страдали и умирали, их радости и горести, драмы, комедии, а то и трагедии обладали самостоятельной ценностью безотносительно к идеологическим знакам, которыми они снабжались в том или ином произведении. Конечно, были и катастрофы глобального значения — от коллективизации до второй мировой войны, но и они, если учесть воспитанную веками устойчивость народной жизни и народного сознания, отходили на второй план по сравнению с любовной неудачей, потерей близкого человека или счастливым браком. Собственно говоря, нынешняя волна ретро в той же «Старой квартире» все расставляет на свои места, отдавая бесспорный приоритет непосредственным человеческим переживаниям. А переживания, как известно, оцениваются не по возрасту их носителей, а по силе эмоционального заражения.

Конечно, по отношению к старшим поколениям ретроэффект срабатывает могущественнее, нежели в молодежной среде, не случайно единственный канал, где эта тенденция не так заметна — ТВ-6, — открыто ориентируется на юное поколение, но и здесь жрец кино Виктор Мережко, знаток женской души и корифей мелодрамы, играет роль своеобразного связующего звена, не дающего забыть о том, что забвению не подлежит.

Непосредственный человеческий смысл каждого из прошедших десятилетий становится реальной психологической основой для роста рейтингов, а вместе с ними — такого рода программ.

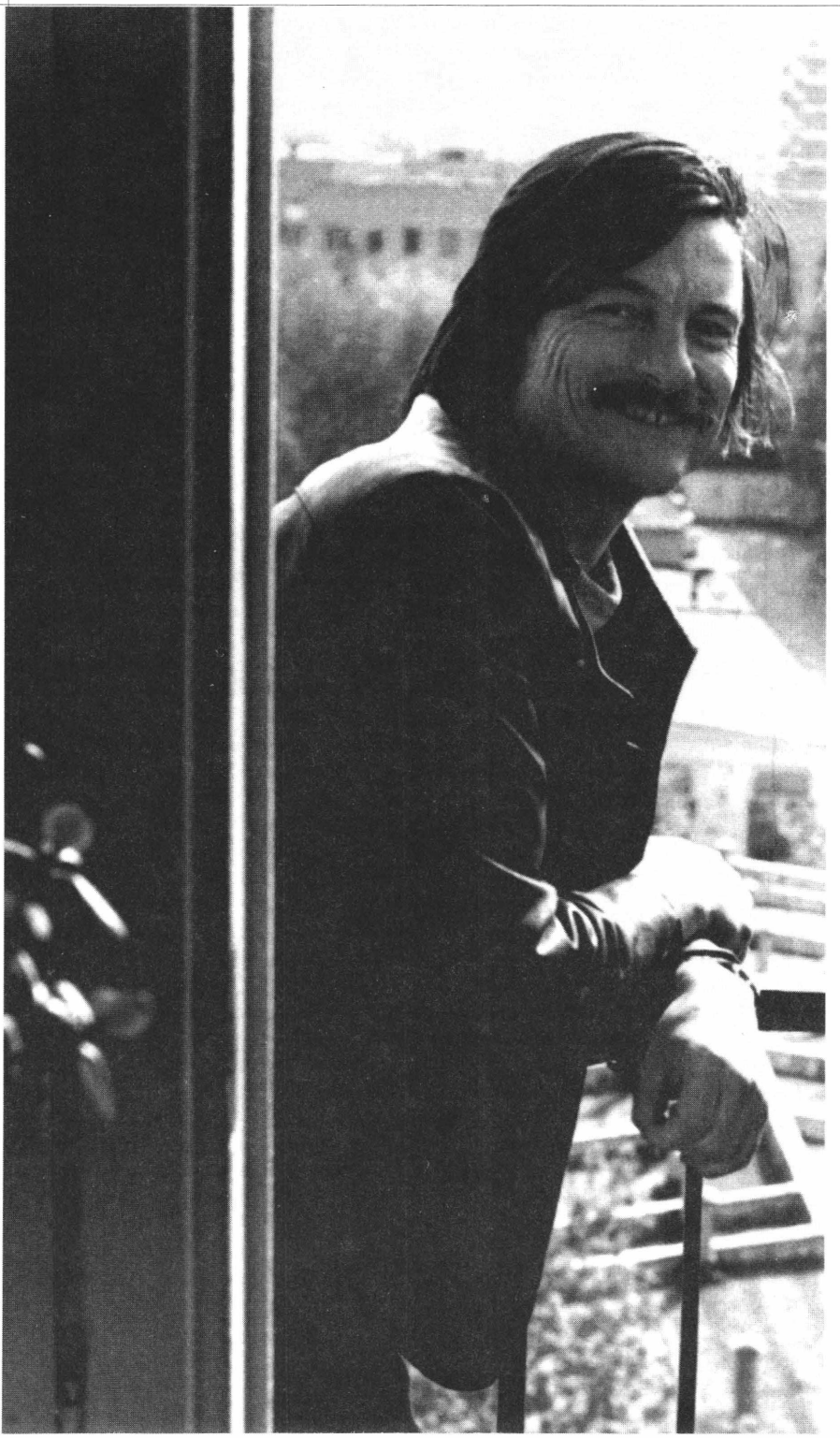
Не случайно среди молодежи резко падает популярность лишь одного периода нашей истории — Великой Отечественной войны — именно потому, что в это время на поверхность вышли иные, исключительные закономерности, не оставлявшие возможностей для проявления нормальной жизни. И все же «Двадцать дней без войны» Алексея Германа или трагический романс «Я был батальонный разведчик» и в этих исключительных обстоятельствах отдают Богу Богово, а кесарю кесарево.

Здесь тоже есть поле для разного рода культурологических штудий, одну из которых, если хватит сил, я когда-нибудь посвятил бы сравнению двух шлягеров из разных времен, точнее, следующих строчек в них: «Ты признайся, чего тебе надо, ты скажи, гармонист молодой» и «Ты скажи, ты скажи, чё те надо, чё те надо, может, дам, может, дам, чё ты хошь». При всей очевидной несхожести манер, в основе остается одно и то же желание, которое является источником взаимопонимания между поколениями и способностью воспринять прошлый опыт не сквозь призму идеологических схем, а в калейдоскопе экранных образов и непосредственных переживаний.

Конечно, такое неиспорченное чрезмерной образованностью, эстетическим интеллектуальным опытом переживание принципиально недоступно для интеллигентского менталитета. Отсюда и внутреннее борение между человеческим и теоретическим восприятием прошлого, отсюда пафос восхищения или ниспровержения, который выводит журнальную полемику в иные сферы — с разреженным воздухом, острыми углами и четкими очертаниями виртуальных миражей. Можно сколько угодно приводить примеры величия и падения той или иной эпохи, того или иного десятилетия, можно сравнить их между собой и наклеивать ярлыки на 50-е, 60-е, 70-е, а то и 20-е или 30-е, забыв о том, что эти краткие мгновения приходятся на жизнь одного-двух поколений одних и тех же людей, которые, конечно же, менялись под воздействием обстоятельств, но не столь радикально, как хотелось бы жесткому теоретическому сознанию. Существует хоровод мифологем, к числу которых относится и 1937 год (год рождения шестидесятника Наума Клеймана, сталинских репрессий и помпезно отпразднованного столетия смерти Пушкина), и 60-е, с разным знаком отмеченные и на Западе, и у нас, и совсем уж недавние, но безнадежно архаичные перестройка и гласность, демократизация и блекнущие на глазах молодые реформаторы.

Конечно, и в сфере массового мироощущения мы имеем дело с мифами, которые исправляются лишь путем рождения новых мифов, но эта мифология, будучи имперсональной, коренится в неких общих социально-психологических процессах, не всегда подвластных жесткому логическому анализу.

Мифы же интеллектуальные, интеллигентские относительно проще. В них есть известная теоретическая стройность, их приятнее ниспровергать и проще восстанавливать. Они живут не своей, а нашей жизнью, их делаем мы и прекрасно сознаем это, в то время как мифы массовые делают нас, чем и интересна по сути позиция Парфенова, Эрнста, Рассадина, Быкова, Стишовой, Разлогова... Позиция эта — лишь производное от волны перемен и девятого вала ретро, столкновения между ними на телевизионных экранах и в окружающей нас жизни, даже когда живем мы не в старых, а в новых квартирах после евроремонта, в окружении западной техники.



Андрей Тарковский
Фото И Гневашева

О.СУРКОВА

«Гамлет» Андрея Тарковского

Беседы на Ломоносовском

«Гамлет». Весь день в постели, не поднимаясь. Боли в нижней части живота, спине. Нервы тоже. Не могу пошевелить ногами. Какие-то узлы. Я очень слаб. Неужели умру? А Гамлет? Но сейчас уже больше нет сил на что-либо. Вот в чем вопрос...

А.Тарковский. Последняя запись в дневнике. 15 декабря 1986 года

Тарковский умер с мечтой о неосуществленном фильме «Гамлет». Задолго до этого ему удалось поставить «Гамлета» в театре «Ленком» у Марка Захарова... Сколько сил было вложено Тарковским в этот спектакль и сколько горьких разочарований сулил ему грядущий театральный опыт... Во времена фактического запрета «Зеркала», существовавшего с «высшего» соизволения в трех (четырех) копиях, пережив очередное поражение в поединке с Госкино, Тарковский уже решался навсегда уединиться в своем деревенском доме в Мясном и заняться литературой... Но после приглашения его Марком Захаровым на разовую постановку в «Ленком» он начал мечтать не только о своем спектакле у него в театре, о своем «Гамлете», но и о создании театра собственного... Много затеплилось вновь в его душе надежд и упований, так часто опережавших жестокую реальность...

Гораздо позднее, уже в Лондоне, в 1984 году во время выступления Тарковского в Риверсайд-студии один из нынешних соотечественников Шекспира задал ему недоуменный вопрос: «Почему так завышен интерес русских к «Гамлету»? В чем здесь дело?» На что Тарковский ответил: «В таком случае я могу лишь поражаться отсутствию интереса к «Гамлету», лучшему драматургическому и поэтическому произведению мировой драматургии, у самих англичан! Для меня нет ничего естественнее этого интереса. Для меня лично в этой пьесе поставлен самый важный вопрос, прослежены самые важные проблемы, существовавшие как во времена Шекспира, так и до и после него, всегда. Может быть, именно поэтому, в силу глобальности замысла, пьеса с таким трудом поддается исчерпывающей трактовке на сцене. Многие ее постановщики терпели прямо-таки сокрушительное поражение в единоборстве с драматургией «Гамлета». В этой пьесе для меня кроется огромная тайна. Возможно ли ее раскусить? Не знаю... Но тем не менее все-таки меня снова не покидает желание еще раз реализовать своего «Гамлета», но теперь уже на экра-

не, хотя у меня была одна театральная постановка в Москве... тем не менее... с этим ничего нельзя поделать... Это как наваждение... Снова попытаться приблизиться к вечной тайне этой пьесы...
Я лично полагаю, точнее, убежден, что трагедия Гамлета, главная болевая точка этой трагедии, кроется для меня в необходимости, вынужденной и абсолютной необходимости для человека, стоящего на более высоком духовном уровне, погрузиться в мелкое болото серости, обыденной пошлости, мелких страстишек и властолюбивых амбиций, правящих в этом мире всецело и безнаказанно. Это трагедия человека, точно уже преодолевшего элементарное земное притяжение, но неожиданно вынужденного вновь с ним считаться, подчиниться его законам, точно вернуться к своему собственному прошлому, пошлому и унизительному.
Трагедия Гамлета состоит для меня не в обреченности его на гибель физическую, а в падении нравственном и духовном, в необходимости, прежде чем совершить убийство, принять законы этого мира, действовать по его правилам, то есть отказаться от своих духовных притязаний и стать обыкновенным убийцей. Вот где смысл драмы! Трагедия! Либо выполнить свой как будто бы человеческий долг, навязанный ему обществом, но, по существу, потерять себя в нравственном отношении, либо вовсе не смириться с этим миром, уйти из него по собственной воле, то есть покончить с собой... Но как быть тогда с Богом?..
В каком-то смысле нечто подобное переживает каждый человек, поставленный реальностью перед проблемой выбора. Поэтому когда вы спрашиваете меня, были ли в моей жизни компромиссы, предавал ли я себя когда-нибудь в своей работе, то, наверное, мои друзья, не слишком глубоко задумываясь о моей судьбе, ответили бы вам — нет. А я полагаю, напротив, что, увы, вся моя жизнь состоит из компромиссов...»
Я люблю проваливаться в сон, который часто дарует мне блаженное возвращение туда, куда нет возврата в моем настоящем, будничном, земном существовании. И, просыпаясь, я изо всех сил стараюсь не проснуться, чтобы договорить, добыть с теми, с кем я когда-то невосполнимо недобыла и недоговорила, с кем мне было когда-то так хорошо и важно быть... Перед ними сегодня я чувствую странную ответственность что-то за них договорить...
На помощь приходят магнитофонные пленки, которые воскрешают ушедшее так, точно все это было вчера... И треп за столом под водочку, и смех, и остроты, и размышления о ближайших планах и отдаленном будущем... Как часто обсуждались эти планы со мной и с моими родителями в их квартире на Ломоносовском, где Тарковский бывал прост, расслаблен, бесконечно обаятелен... Сил было много, ели и пили с удовольствием, мысли развивались и обгоняли друг друга, а наши жизненные пределы терялись в необозреваемом, недоступном нам далеке...
Тарковский говорил когда-то, что он предпочитает скрывать от актеров развитие и финал своего киносюжета, чтобы они не имели возможности заранее отыграть скрытую от них драматургическую развязку, а вели себя в каждой отдельной сцене достоверно, как в жизни. У меня сегодня есть такая абсолютно идеальная возможность, о которой Тарковский мечтал как постановщик: в моем единовластном владении оказались диалоги людей (три вечера на Ломоносовском, записанные на магнитофон), которые ничего не знают о своем будущем, а мне уже известно все, что с ними произошло, каким образом сложились сюжеты их жизней... до последней точки...
И ценность публикуемого здесь материала видится мне в той естественной драматургии, которую предлагает сама жизнь, в той незапланированной точности документа как фиксированного образа времени, хотя и не обработанного специально продуманной фабулой или сюжетом. Само время постепенно и независимо от нас расставит необходимые смысловые акценты.
Итак, перед нами пьеса, написанная самой жизнью.

Ольга Суркова, Лариса Тарковская, Андрей Тарковский. Деревня Мясное Рязанской области. 1980

Действующие лица:

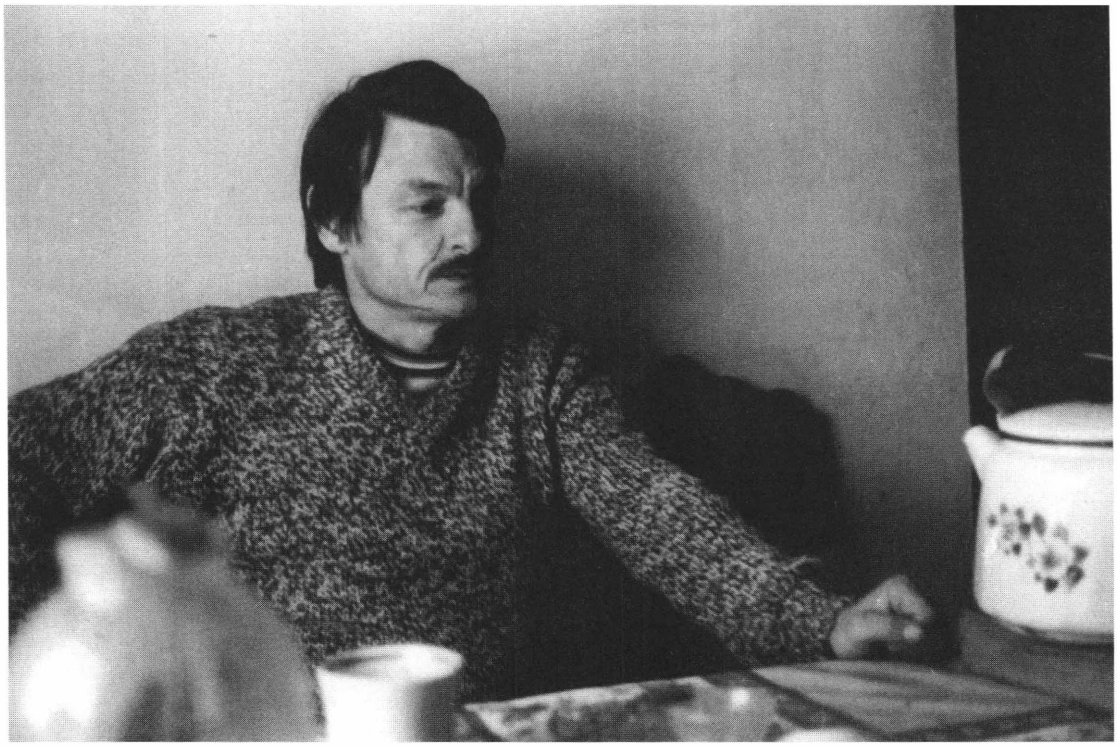
А.Т. — Андрей Тарковский.
Е.Д. — мой отец, Евгений Данилович Сурков, критик, в то время главный редактор журнала «Искусство кино».
О.Т. — моя мать, Олимпиада Трофимовна, в прошлом актриса Театра имени Моссовета.
О.Е. — автор данных заметок, Ольга Евгеньевна Суркова, критик, тогда научный сотрудник Всесоюзного института теории и истории кино.

Акт первый

А.Т. Вот послушайте, Евгень Данилыч, эта знаменитая встреча Гамлета с Офелией после его свидания с Призраком... Мне видится, что Гамлет уходит, а Офелия цепляется за него и ничего не понимает: то он был с ней нежным, прекрасным, умным, неземным... А теперь перед ней какая-то сволочь. Он вдруг стал сволочью! И я сделаю такой проход: Офелия идет, а Гамлет вдруг так грубо схватил ее за платье и рванул. А молний-то тогда еще никаких не было, так что платье будет на пуговицах — то есть пуговицы летят, платье рвется, и она от неожиданности резко оборачивается к нему... А мы ее в этот момент специально высветим, прямо-таки вылепим желтым светом, то есть тело окрасится желтым... А платье у нее будет красное... И она, как полусумасшедшая, смотрит на Гамлета... А затем, уже в сцене действительного ее безумия, я хочу одеть их с Королевой в одинаковые красные платья. Потому что... прежде... она носила такой костюм, вроде мальчика-пажа... Была вполне простой реальной девицей: верхом каталась, обожала охотиться. Ведь, думаю, так это было на самом деле! А все эти знаменитые ужасные корсажи, в которые обычно заковывают Офелию... Они были для гостей, балов, когда женихи приезжали свататься... Словом, необходимый политес... Не более того...

А вот любовь? Любовь-то ее принадлежала *Королеве*! Вот к кому была направлена ее любовь! Вот в кого она влюблена и кому она смертельно завидует. Вот о *чем* она мечтает по-настоящему. И эта ее главная мечта вдруг открыва-

Текст печатается с сокращениями



Андрей Тарковский. Деревня Мясное

ется Гамлету, и потому он начинает ее травить. Порочность вдруг повисает в воздухе, становится для него абсолютной реальностью. Только в такой атмосфере естественно брату убивать брата. Здесь настоящее зерно пьесы. Иначе исходная ситуация всего сюжета воспринимается вполне условно. Вот в чем дело!

Тогда закономерен приход нового *Короля*. Король! Новый Король Датский! Клавдий рожден этой атмосферой гнилья: Мужик! А потому и Король! А не просто низкий интриган... Super! *(Общий хохот.)*

А.Т. Ну, женщины поняли, о чем речь... Это и в зале должно быть понятно... Что? Нет?..

Е.Д. Но в такой трактовке, Андрей, только не Ларионов, о котором вы говорили, должен играть Короля...

А.Т. Только Гамлет, сын своей матери и своего убиенного отца, в маниакальном экстазе может думать о новом избраннике матери только как о Короле. Он не понимает главного, что перед ним прежде всего Мужик, ставший теперь Королем, а не простой прохвост и интриган, каким его принято обычно изображать...

Е.Д. Тогда берите Рехвиашвили!

О.Т. Конечно! Чтобы он ощущался мужчиной!

А.Т. Может быть, насчет актеров вы правы... Но пока я еще не хочу об этом думать конкретно и до конца, потому что страшно, что, может быть, вообще ничего не состоится...

А Полоний будет у меня человеком, который всех успокаивает... Мало ли чего он видел при дворе... Хотя Король-то — убийца! Но Гертруда должна быть не просто обманутой женщиной, а бабой, которая *полюбила* убийцу, понимаете? И с этим ничего нельзя сделать — кто знает, за что любят убийцу? Она должна быть очень чувственной бабой. Женщина, которая уже не владеет собой. Поэтому оскорбленный Гамлет, ее сын, бросает ей в лицо что-то вроде: ты моя мать, но ты — сука! А она лишь изображает какое-то потрясение: ах, ты мой сын, и как это ты смеешь со мной так разговаривать! Помните эту сцену?

Е.Д. *(цитирует по памяти)*. «Вы позабыли, кто я? Так пусть же с вами говорят другие»... «О, молчи, довольно! Ты уши мне кинжалами пронзаешь. О, пощади!»

А.Т. А Гамлет-то ее не очень щадит: прости, мол, но истина, увы, есть истина...

Вот в чем здесь дело — тогда все события пьесы имеют под собой почву и слова на нее ложатся... А то обычно разыгрывается какая-то достаточно посторонняя для меня схема...

А еще помните, в сцене с Призраком есть такое место, когда Марцелл спрашивает: «Ударить?», то есть Призрака, а Горацио отвечает: «Бей!» Так вот здесь мне хотелось бы, чтобы от удара прямо-таки искры посыпались, точно из камня... Для этого нужно будет, наверное, к Призраку или к шпаге какой-нибудь проводочек подвести, чтобы после удара — ух!!! — буквально искры посыпались, а потом... А потом чтобы Призрак пошел от столба к столбу и постепенно превращался в малыша, вроде карлика... То есть уходит, удаляется все дальше уже какой-то мальчик-карлик — чтобы все это было одновременно реально и совершенно ирреально... Так что когда этот видоизменившийся Призрак будет рассказывать своему сыну, что же с ним произошло, то Гамлет почти не будет его уже слушать... он отойдет, отвернется... А тот все говорит, говорит... Монолог продолжается как-то сам по себе, а Гамлет стоит и смотрит... и думает как будто о своем, сам по себе... В этом не должно быть никакой театральности, все совершенно натуралистично... А «Мышеловку» я буду делать всю целиком только пантомимически...

Мне кажется, может быть очень хороший спектакль...

А в центре сцены я хочу поставить большую кровать, чтобы именно здесь, на ней, происходили все интимные события, чтобы Гамлет валялся в грязных сапогах на чистых простынях на глазах у Офелии... А в сцене ее безумия чтобы мимо той же кровати прошла Королева, как ее воплощенная мечта, но не свершившаяся... Мимо *королевского ложа*! Тогда Офелия станет по-настоящему важным персонажем, чего не получалось в прежних трактовках, так как казалось, что у Шекспира о ней почти ничего не известно... Вот так!.. А?

И хочу, чтобы на сцене было много народа, чтобы все было грубо, ощутимо, чтобы много кричали... А Гамлет валяется себе на глазах у всех в сапогах на кровати и изображает из себя циника: жизнь обязывает... А представляете, каково вдруг стать *циником*, когда никогда прежде им не был, а? В таком варианте сцена может быть очень значительной!.. Оказывается, циником-то жить становится хорошо и легко! *В соответствии* с правилами этого мира. Новая «гармония»! Нужно, чтобы Гамлет вошел во вкус этой новой своей жизни, чтобы он купался в ней, в конце концов в этом новом своем качестве.

Ведь настоящая *трагедия* Гамлета состоит в том, что он все-таки стал пошляком, он стал убийцей, грязным убийцей, мстителем! И это он, интеллектуал (!), приехавший из Виттенберга... со своими философскими концепциями... «Слова, слова, слова»!.. А? Евгень Данилыч, как вы думаете, что же Гамлета ужасает: то, что он впервые убивает, или то, что он вообще обнаруживает в себе способность убить?

Трагедия Гамлета состоит в том, что среди подонков он стал подонком, что в волчьей стае он стал по-волчьи выть...

Е.Д. Что они втянули его в свою жизнь, в свой мир...

А.Т. Вот трагедия! А разве только смерть может быть трагедией?.. Трагедия — это *безвыходность*! В чем безвыходность для Гамлета? Он не хотел, но он стал таким же, как они. Во-о-от в чем трагедия Гамлета!

Е.Д. Да, они опустили его до себя... Андрей Арсеньевич, *такого* не было никогда! Чтобы тема убийства шла на таком восприятии! Я не помню такого Гамлета, сколько бы ни читал об этом... В его победе над убийцей отца всегда звучала нота торжества, возмездия и справедливости...

А.Т. Всегда что-то романтическое...

Е.Д. Да-да, всегда торжество!

А.Т. А какое торжество? Это унижение! Пролить кровь — это унижение.

Е.Д. А он как бы всегда бывал рад, счастлив в эту минуту...

А.Т. Ну, а когда Гамлет выходит и *выволакивает* труп Полония?! Впрочем, в пьесе, может быть, не так написано — «выволакивает»! А? Это надо еще проверить, как там на староанглийском-то точно написано, что Шекспир думал по этому поводу. Это я еще выясню!

Е.Д. У меня есть английское издание, точная копия прижизненного издания Шекспира.

А.Т. Это потрясающе! Но надо еще кого-то найти, кто сможет прочитать... Но, Евгень Данилыч, а вдруг там окажется, что Гамлет, например, просто «уносит» труп, и все... Хорошенькое дело!.. Интересно все-таки, как же у Шекспира точно-то там написано: уносит, утаскивает, уволакивает? А? А если вдруг просто *«уносит»*? Так что это значит? Представляете, как можно по-разному унести труп?!

Е.Д. Да! Да! Этот кусок можно так потрясающе неожиданно сыграть, что все шекспироведы просто задохнутся!

А.Т. Ах, Евгень Данилыч, что такое «шекспироведы»?! Только актер может знать, что такое Шекспир! Потому что актеру нужно его играть!

О.Т. Прежде всего, думаю, режиссеру нужно знать, что играть актеру.

А.Т. Ну, режиссеру, может быть, и нужно *знать*, но истинное наслаждение от исполнения может получить только актер...

Е.Д. *(лукаво).* А вы знаете, что «Мышеловку» Гамлет устраивает не для торжества, а для того, чтобы...

А.Т. Для того, чтобы попытаться обнаружить в Клавдии что-то человеческое. Я просто убежден, что он надеется на реакцию человека раскаявшегося...

Е.Д. А я думаю еще дальше, что Гамлет страшно ждет и надеется, что все это вообще все-таки не так...

А.Т. *(после минуты замешательства).* Ах, в этом смысле?

Е.Д. Да, это все-таки последняя надежда...

А.Т. Евгень Данилыч, да не в этом же дело...

Е.Д. В нем говорит голос, что все это правда, и вместе с тем — понимаете? — правда эта не умещается в его голове. Как, например, я подозреваю, что жена мне изменила, даже есть для этого все данные, но до последней минуты я все еще надеюсь, что, может быть, это не так...

А.Т. Ну, конечно! Именно! Евгень Данилыч...

Е.Д. Но именно так никто никогда не играл. Обычно все разыгрывается гораздо элементарнее... А если Гамлет обнаруживает, что вовсе все не элементарно и не просто?..

А.Т. Да. Ну, конечно, здесь вы совершенно правы... Хотя у меня есть и другая мысль... Может быть, я попытаюсь сделать иначе: Гамлет все же не столько не верит в это, сколько ожидает *раскаяния* от Клавдия... Мне хочется, чтобы его прямо подняло с места в надежде заметить не просто какой-то испуг от прочитанного намека на совершенное, а подлинное раскаяние. Вот в чем для меня, если углубиться, смысл «Мышеловки»: если Гамлет увидит раскаяние, то он простит, все простит!

Е.Д. Вы знаете, вся пьеса может быть повернута вами совершенно неожиданным образом!

А.Т. Евгень Данилыч, о чем вы говорите? Это же великая пьеса!

Е.Д. Тогда все ее действие действительно становится трагедией гуманного сознания... *Гуманного!*

А.Т. Это трагедия человека, который обогнал свое время на двести лет, Евгень Данилыч...

Е.Д. Да, да, это трагедия гуманного сознания, которое превращается в банальное сознание...

А.Т. *(заговорщицки).* Конечно! А то с какой стати Шекспир придумал Виттенбергский университет? С какой стати?

Е.Д. *(с восторгом).* Нет, *так* это никогда в жизни не игралось!

А.Т. Конечно. Что Шекспир? Идиот, что ли?

Е.Д. Так никогда в жизни не игралось... Мочалов вопил, орал, кричал...

А.Т. Нет, никаких страстей не будет. Будет просто: сегодня я еще порядочный человек, а завтра, для того чтобы подключиться к механизмам времени, так называемого *прогресса*, я уже подонок. Все! Я мщу — значит, я уже подонок. И вся так называемая история только грязная вещь, осуществляемая на самом деле самыми ужасными методами. Вот где великая концепция пьесы!

Е.Д. А Высоцкий на Таганке играл бандита...

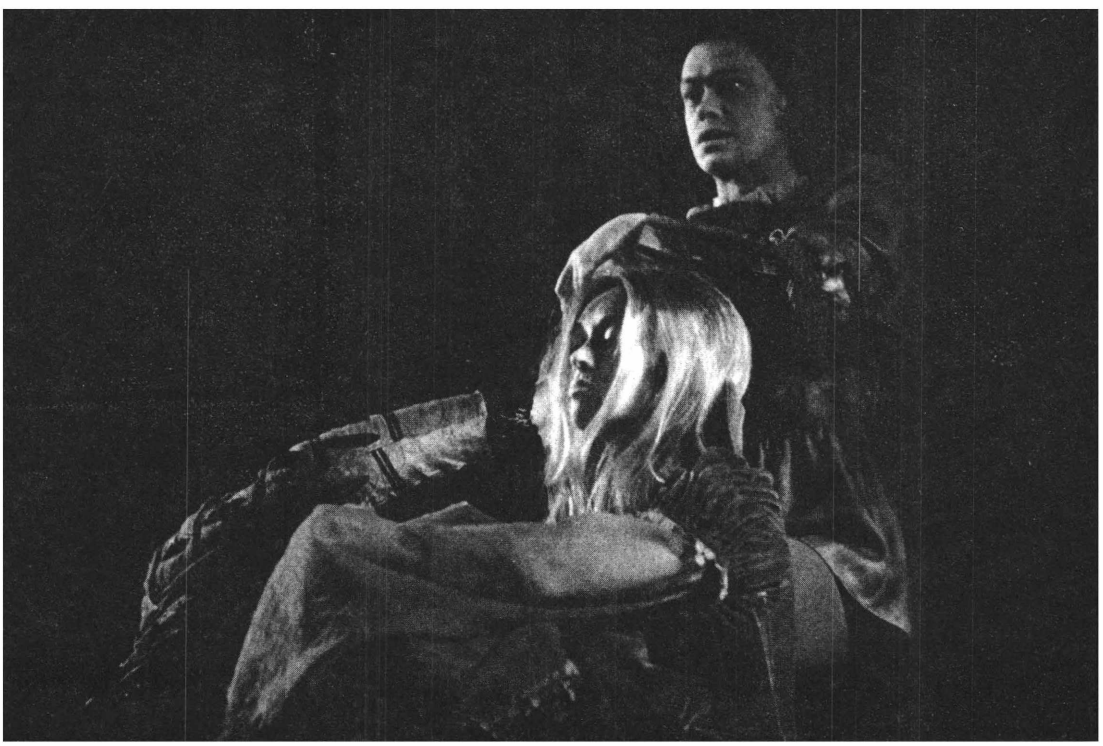
А.Т. Да, он даже не бандита играл, а хулигана какого-то... Франсуа Вийона, которого повесили... То есть Вийона они, конечно, не играли, но так могло показаться, а при чем здесь все это? Когда у Шекспира речь идет о жизни и смерти,

о том, что надо остаться *человеком*! Но как им остаться? Вот в чем вопрос! Вот убили отца, потом убьют и мать, а в это время я, Гамлет, учился бы себе, занимался бы философией, а сюда заехал ненадолго, и вообще хотелось бы не иметь к вам никакого отношения — ведь я *интеллигент*. Но отца-то все-таки убили, и все, что происходит вокруг, чудовищно... Что же остается? Выхода для порядочного человека нет. Но и оправдания нет! Гамлет прекрасно понимает и то и другое. Но ощущает себя вынужденным принять вину, то есть, по существу, умертвив прежде всего самого себя, и других перерезать физически...

Е.Д. Боже мой, я просто уйду с работы даже, если у меня не будет отпуска, только для того, чтобы ходить к вам на все репетиции...

А.Т. Так что, увы, режет он их всех к чертовой матери, будучи интеллигентом... А что это означает в данном случае? То, что у него более изощренная фантазия! То есть поскольку воображения ему не занимать, то к финалу Гамлету предначертано стать самым похабным и изощренным убийцей...

Ну что такое Гамлет? Жертва, как принято считать? Да не жертва он никакая... Он просто нормальный интеллигентный человек. Ведь Гамлет отличается, например, от Лаэрта, брата Офелии, который кутит где-то в Париже, путается с девками, делает долги. Гамлет особое существо: интеллигент, который вынужден осознать, что ему никуда не деться от той реальной жизни, с которой он неизбежно сталкивается. И как бы все его существо ни восставало изнутри против жестоких и беспощадных правил этой жизни, как бы он субъективно ни страдал, предложенная игра им принята, а это означает принять осознанный расчет с обидчиками: расправиться, отомстить... То есть главное, что душа его оказывается низвергнута в ужасающую его же грязную низость жизни. Возвышенное и духовное в нем отступает перед натиском простых первобытных законов стаи: с волками жить — по-волчьи выть... Едва ли утешительный вывод для интеллигента с чистой душой, долго не омрачаемой житейской бурей. Трагедия Гамлета в том, что, предав собственное прошлое, он оказывается на равных среди тех самых свиней, которых одинаково и последовательно презирает. И тем не менее становится таким же, как и они: приличный человек становится подлецом! Можно сказать, что он убивает уже подобных себе. И я хочу сделать так, чтобы он убивал самым подлым образом. Вот что страшно-то! Именно поэтому



М.Терехова (Гертруда), Н.Караченцов (Лаэрт) в спектакле А.Тарковского «Гамлет»

Фото из архива М.А.Тарковской

поединок должен стать самым страшным куском в постановке. Мне хочется, чтобы именно в этой сцене он проявился настолько подло, что другие показались бы рядом с ним почти благородными. Умный-то человек, покопавшись в житейской грязи, скорее нащупает ее движущие пружины, сообразит, на какие нажимать кнопки...

О.Е. То есть решается... А разобравшись в их методах, творит уже свои, более прихотливые...

А.Т. Становится подонком последним... Так что все эти события «Мышеловки», пруд, гибель Офелии — топится она или не топится — в сущности, не трогают его более. Душа продана дьяволу. И теперь он без церемоний осознает, без прикрас и иллюзий все, что связано с ней и с ними. Так что в последней сцене, где все убиты и он умирает, когда появляется Фортинбрас и говорит (помните?): «Пусть Гамлета поднимут на помост, как воина, четыре капитана...» — вот тогда начинается настоящий финал: на месте, где лежал труп Гамлета, остается его душа. То есть тело Гамлета унесли, а я хочу, чтобы на сцене оставалась его душа... И в то время, когда где-то на втором плане выстраивается безмолвная похоронная процессия, ближе к авансцене продолжает бродить Гамлет, его душа, которая оплакивает убитых. Вы понимаете? Она равно оплакивает всех: и Гертруду, и Лаэрта, и Короля. Гамлет, земной Гамлет этого не знал, а душа его плачет...

Я думаю, что, может быть, следует попытаться закольцевать финал с началом. Помните, когда в начале два офицера видят призрак отца Гамлета? А если в финале повторить этот момент, скажем, следующей репликой одного офицера: «Смотрите, Гамлет!», а другой ответит, чтобы зрителю было понятнее: «Да это же не Гамлет, это дух Гамлета»...

Ну, правда, не знаю пока наверняка, как это все организовать ритмически, чтобы реплики точно встали на свое место... Во всяком случае, я знаю, что мне нужен Гамлет, который бродит среди тех, кого он убил, горько оплакивая их: расставшись с этой землей, пытается отмыться от грязи, в которой так тяжко запачкался... И никак не может отмыться... До прощения еще далеко... Да и грядет ли оно ему?! А пока они сидят тут рядом все вместе: и Гертруда, и Лаэрт, и Король... Все трупы... И проливают горючие слезы...

А.Солоницын (Гамлет), И.Чурикова (Офелия) в спектакле А.Тарковского «Гамлет»

Фото из архива М.А Тарковской

О.Е. И над собою тоже. Вот где возмездие!

А.Т. Да, конечно. Ему, земному, его поступок может представиться лишь вынужденным, но душа его обречена оценить все в полной мере. Душа обречена на страдание потому, что он решился быть жестоким и страшным, решился отомстить...

О.Е. Ну да! Хорошо понял законы этого мира, решился воспользоваться ими и продемонстрировать в действии по максимуму... И мука вечная взамен... Душа плачет над ее прежним обладателем... Здорово...

А.Т. Да! Вот такой будет финал! Спектакль вроде бы заканчивается, а Гамлет вдруг встает. Это его дух — ну, как дух его отцов, тень, реальная и нереальная, — Гамлет становится, в конце концов, такой же нереальной тенью. Он встает и обходит все трупы, всех убитых, ласкает их, любит, точно говоря: что я сделал?!.. Идиот!.. Конечно, текста нет, он только подразумевается, а сам он просто ходит и плачет. Очень важно довести актера до нужного состояния, чтобы все это было понятно. Может быть, даже положить один трупик к авансцене поближе, чтобы он действительно посмотрел на секундочку в зал, а?.. Только ни в коем случае нельзя дать актеру обыграть эту ситуацию — нужно ситуацию промотать очень быстро, чтобы не было нажима. Вот трупы перед Гамлетом, которые он сам сотворил, в то время как его собственный труп уносят все дальше в глубь сцены. А его же призрак в это время оплакивает им же убиенных. Вот такой финал! То есть это слезы, скорбь о собственном преступлении... Иначе его трагедия не трагедия... Отомстить могла только плоть. Дух отомстить не может. Дух может только простить. Именно это противоречие между духом и плотью составляет драматургию Шекспира, черт побери! *Поэтому* она вечная...

Е.Д. А? Как? Липа?!.. Это гениально!.. Вы знаете, как это гениально... Возвращением к началу. Повторением.

О.Т. Это прекрасно. Но я не вижу, как это будет выглядеть в театре, на сцене?..

А.Т. Почему? А что вы здесь видите сложного? Если призрак Отца может появиться в начале пьесы, то почему бы не появиться призраку Гамлета в конце? Не понимаю.

О.Т. Но как же все-таки добиться того, чтобы зритель точно понял, что перед ним именно призрак, а не сам Гамлет?

А.Т. Ну, это дело техники... Это как раз очень просто. У-у-у, сколько приспособлений! В кино, в театре все можно. Я, например, на секунду зажгу свет, отвлеку ваше внимание, а в этот момент появится дублер, и все! Сделано уже!..

О.Е. Да мало ли чего можно на сцене. Вон сколько писали о том, как Галилей в исполнении Эрнста Буша выходил на сцену слепым, как он ни на что не натыкался, не спотыкался, а всем было ясно, что он слеп... Вот как? А было же! Небось и Андрей придумает что-то, не требующее объяснений...

А.Т. Во-о-о-от! Тогда это будет *«Гамлет»*! Тогда это будет трагедия! А то обычно его трагедия заключается только в том, что он гибнет. Да мало ли вообще людей гибнет и под трамваем, и в автокатастрофах... Но это еще все же не трагедии, а несчастные случаи...

О.Т. Действительно. Лаэрт тоже гибнет, но о трагедии говорят только в связи с Гамлетом...

А.Т. Именно! Там гора трупов, и мне пока никто не объяснил, почему трагедия связывается только с Гамлетом. Так что, я думаю, спектакль можно залудить с такой дикой силой!

Е.Д. *(уже зная, что в Гамлете Тарковский видит только Солоницына).* А на какой самый молодой возраст может выглядеть Солоницын на сцене?

А.Т. Думаю, что на тридцать пять, а впрочем, какое это имеет значение... Ведь в пьесе дважды идет речь о том, что Гамлету трудно дышать, что он вспотел, устал, что он стар... Но смысл все равно совершенно в другом...

Е.Д. А я знаете, что вам скажу? При вашей трактовке как раз важно, чтобы он, наоборот, не был интеллигентом, а был человеком, уже пропитавшимся...

А.Т. Но «слова»-то, Евгень Данилыч? Нет, он должен быть интеллигентным человеком. Ведь в пьесе все это есть: «Что вы там читаете?» — «Слова, слова, слова». Нормально! Он отвечает как раз то, что мне надо! Ведь он действительно читает слова. И не надо из него делать сумасшедшего, и ничего-то он не притворяется. Просто не надо слишком доверять Офелии, когда она, разговаривая с

отцом, говорит, что, мол, Гамлет пришел, глаза бегают, чулки спущены, ну, то есть в полной отключке... Да еще настаивает: «Давай-ка это самое»...

Но это же *она*, Офелия, рассказывает, то есть Шекспир оставляет нам гениальную возможность *додумывать*, что же там было на самом-то деле. Важно, что это не Гамлет как таковой, а восприятие Гамлета Офелией...

О.Т. То есть, может быть, она рассказывает свою желанную версию...

Е.Д. Такая концепция могла возникнуть только в XX веке!

А.Т. Да Офелия просто разыгрывает их всех, чтобы делать то, что ей нужно: вот, мол, папа, посмотри, как он меня любит, принц Гамлет так меня любит... этакая сексуально-подвижная дебилка. Но, будучи все же и любящей женщиной, она пузом чувствует все, что происходит во дворце. Поэтому она первая, может быть, начинает что-то подозревать...

Е.Д. Такую Офелию может сыграть только одна Чурикова! Больше никто. Нет.

А.Т. Офелию-то? Конечно! Но пока мне Чурикову не дают, говорят, что она очень занята...

Е.Д. Ничего... Дадут! Оказывается, Офелия-то грандиозная роль!

А.Т. Да, отличная роль!.. А сколько времени?

О.Е. Без десяти десять.

Е.Д. *(обдумывая концепцию).* Ой, Андрей, как я все понял...

А.Т. *(снова воодушевляясь).* Нет, Евгень Данилыч, если вы нас выпроваживаете, то мы пойдем... Хотя... *(Фраза прерывается взрывом хохота.)*

Е.Д. *(возмущенно).* Кто выпроваживает?

А.Т. Нет, ну, вы действительно представляете себе, как это сделает Чурикова? Как она просто, нормально пройдет, и все будет как нужно, гениально? Важно, что она сама по себе по-настоящему чистый человек и, как профессионал, она относится к своим коллегам безо всякой ревности... Это очень важно... В ней вообще, с другой стороны, есть что-то такое... понимаете? Бесстыдство, что ли? То есть я хочу сказать, что объективно, не будучи красавицей, она легко доказывает, что на самом деле все-таки красива... В каком-то ином смысле, что ли, а? Верно ведь?

О.Т. Да-да, безусловно!

О.Е. При этом она действительно очень чистая...

А.Т. Впрочем, насчет «чистоты» буквально... я не знаю... На самом деле, в этом утверждении есть что-то такое «заделанное», искусственное... Она придет к Гамлету и скажет, мерцая своими глазищами: да, я вот *такая*, я *такая* некрасивая...

(Андрей при этом настолько выразительно и с юмором показывает, как Офелия Чуриковой это сделает, что мы все покатываемся от хохота...)

О.Т. Давайте выпьем за прекрасную женщину и прекрасную актрису Инну Чурикову! Чурикова, конечно, будет потрясающей Офелией!

Е.Д. Знаете, а в этом контексте Полоний — не шут, как обычно, а настоящий первый канцлер своего герцога. Он должен быть настоящим министром!

А.Т. Евгень Данилыч, вы знаете, кто он такой? Он единственный человек, который, может быть, крепче всех и органичнее всех чувствует себя в Эльсиноре. Вот в чем дело.

Е.Д. Да! Да! Он хозяин всего!

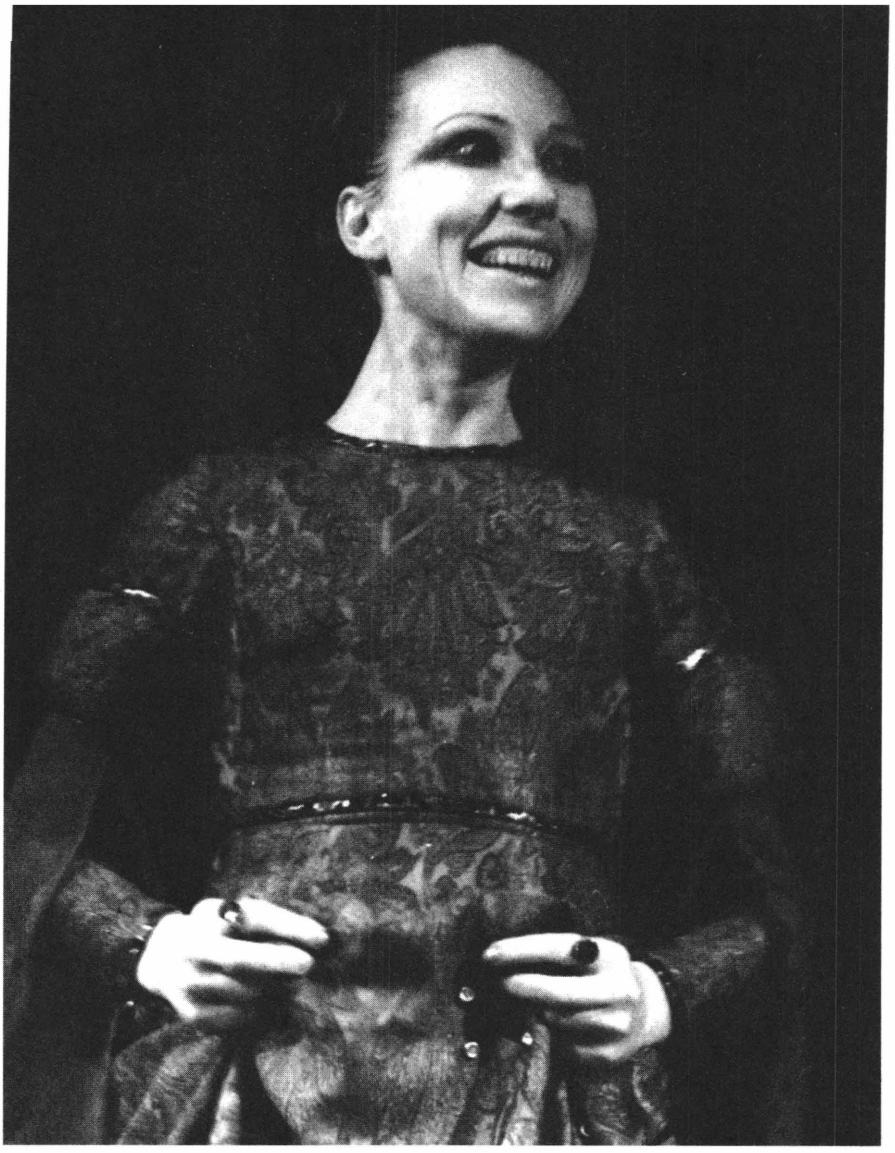
А.Т. Вы все можете меняться... понимаете?.. все эти короли... Это ваши игры. А я, Полоний, остаюсь! Он правдив! Говорит только правду, никому не морочит голову... И не хочет он вовсе, чтобы Гамлет женился на его Офелии... Это все для него мелочи и глупости...

Е.Д. Он реалист.

А.Т. Для него самое важное быть правым, хотя бы вопреки всякой Офелии... Быть правым — вот что важно!

Е.Д. При этом никакой суетливости.

А.Т. Ну, да. Просто у меня есть дочь, и если мои дела с ней связаны, то я тем более и через нее стану утверждать себя в чьих-то глазах. Самое важное — это моя репутация. И если какие-то аргументы, тем более связанные с моей дочерью, могут эту репутацию пошатнуть, то я и ее растопчу собственными ногами... Вы понимаете, Евгень Данилыч? Все это так элементарно — такова жизнь этого человека, и все тут! Какая ему разница? Главное, что он есть Полоний!



Инна Чурикова
в роли Офелии
в спектакле
Андрея Тарковского
«Гамлет»

Е.Д. Да-да-да! Я — крупный государственный деятель...

А.Т. А Гамлет с какими-то там его личными отношениями с Офелией — это только ее дело, в конце концов. Не следовало дочери так поступать. И нечего было обещать. Не обещай! Гамлет — принц! Чего же ты обещаешь-то, а? Этого делать не надо. Это неправильно! Тогда именно Офелия становится центральным образом, и если ее роль раскрутить, то именно она связывает всех: и Полония, и Гертруду, и Гамлета...

О.Т. А Лаэрт?

А.Т. С Лаэртом чего-то не хватает... или из пьесы что-то утеряно? Я еще не знаю — тут, наверное, надо еще мизансценически что-то придумать...

О.Е. А мне звонила Чурикова и рассказывала, что вы приходили на репетицию «Иванова». И для нее это было поначалу ужасно, похоже на экзамен какой-то, а экзаменов она, естественно, терпеть не может... И вдруг в итоге вы, ей на радость, наговорили массу интересных вещей об этой работе...

А.Т. Инна шире своего Глеба... Она талантлива, а Глеб немножко узурпирует ее право распоряжаться своим талантом. Но на это никто не имеет права — это преступление. Если, по Христу, даже свой талант закапывать преступление, то уж чужой... Правда ведь, а?

Е.Д. Андрей, вы солнышко, вы так здорово все придумали... Ах, хорошо, хорошо, хорошо... Это будет «Гамлет», которого никогда не было. Никогда такого не было.

А.Т. Во всяком случае, мне кажется, что этот «Гамлет» способен быть живучим... Я думаю все-таки, что Шекспир имел в виду именно что-то в этом роде... Во всяком случае, мне просто смешно, что почему-то вдруг романтизм (!) взял «Гамлета» на вооружение... А музыка в спектакле должна быть только классическая, без всяких понтов. Никакого живого оркестра, ничего этого в современном театре не нужно. Будет звучать нормальная музыка. А эта сволочь... Гамлет... будет лежать в грязных ботфортах на чистой простыне и соображать: пока я не стану сволочью, я не смогу вас убивать. Вот жизненная реальность! А когда в это время Офелия встает с кровати и открывает рот, чтобы что-то сказать, мимо проходит Королева. Нет, вы понимаете, *как* она проходит? Она идет, и платье ее шумит. Это только в поэзии по-настоящему делается: помните, как у Северянина, она идет и шумит муаром...

Е.Д. Это сумеет сделать Артемьев...

А.Т. Я вижу, как Королева идет, идет и — оп!.. Споткнулась! Вокруг себя она, естественно, никого не видит. Но просто пройти мимо она не может — Офелия бросается на нее с постели в тот момент, когда она идет, идет, как бы ничего не понимая... А Офелия, бросаясь, быстро дергает ее за юбку, что-то там обрывается... И вдруг перед нами женщина, опять вся в желтом освещении, голая по пояс. Тогда она оборачивается, тоже поддерживая красное платье... И такая вся... У-у-у! Королева! Вот тогда становится все понятным. А когда Офелия — совершенно идеальная женщина, чуть ли не совесть всего происходящего, тогда мне ничего не понятно.

О.Т. Ну, конечно, обычно Офелия совершенно бесполое существо...

А.Т. А она не совесть никакая, а просто крепкая баба, очень крепкая баба, которая все вдруг потеряла. Она из тех, что могла бы все вынести — ан, нет! Преступление-то она разглядела, не с отцом связанное — само существо главного преступления, всего, что произошло раньше и произойдет еще. Потому и Гамлета она уже поняла — ведь отношения-то вообще очень простые. Никаких идеальных отношений, увы, нет! Ее отношение к Гамлету зиждилось на вере в него, в его будущность, каким бы он ни был, это не имело значения. Просто человек может не заслуживать этой веры — вот и все! Часто любят тех, кто не заслуживает никакой веры. А теперь Гамлет лежит себе на кровати в сапогах и гремит своими шпорами... Только в последней сцене, когда он начинает драться, в нем что-то меняется: вот я вам сейчас покажу, мол. И что там мать, если он уже воспитал в себе убийцу. Это ему стоило определенных усилий, но он это сделал! *Вот* в чем его трагедия!

О.Т. Они воспитали в нем убийцу...

А.Т. Нет, не в этом дело...

Е.Д. Мир победил, конечно... Мир победил...

А.Т. Мир его победил. Так вот в сцене, когда они с Лаэртом начинают драться, я хочу сделать такую мизансцену. Лаэрт пугается выпада Гамлета и припадает на одно колено. А Гамлет, против всяких правил, ударяет его по этому колену шпагой, знаете, так — фьють! — по коленной чашечке. Лаэрт, конечно, начинает хромать, а Гамлету уже совершенно не важна собственная недобросовестность. Он знает ведь уже, по чьим правилам играет, чьими пользуется методами еще до того, как обнаруживает, что что-то там отравленное... Увы, знает все значительно раньше. Поэтому направленный против него отравленный клинок всего лишь подтверждение его правоты. Отлично! Он тем более прав! И добивает Лаэрта, как птичку, красивую, романтическую птичку. *Легко добивает* — вот в чем трагедия Гамлета! Так должна читаться у меня эта сцена...

Е.Д. А Лаэрт должен быть красив... хорошее лицо... Ленский такой, да?

А.Т. Да, это положительный герой. Может быть, Ленский или кто угодно. Так что Гамлет его добивает. А когда все кончается, тогда я хочу, чтобы из-под умершего Гамлета вытекла голубая кровь — как символ избранности! Ведь не все, в конце концов, Гамлеты. Ведь не каждый человек способен поступиться своей порядочностью, дабы возобладала сомнительная порядочность истории?! Вообще это страшная трагедия! Вот Ленин, если на то пошло, для меня типичный

Гамлет. Так я его себе представляю: кровавый человек, человек, запачканный кровью, но при этом нельзя забыть его фотографии последних трех лет жизни. Все становится ясно — вот что такое для меня Гамлет. Именно это произведение дает нам возможность делать такого рода сопоставления, не говоря, конечно, прямо, что это Ленин. Но это трагедия человека, который сыграл жестокую роль в собственной судьбе. Ой, что это я болтаю, болтаю, как безумный...

О.Т. Интересно, вот бы на репетиции посмотреть...

А.Т. А Гертруда, потная, пройдет таким жестким шагом. Мне нужно для нее очень красивое платье. Для меня Гертруда — образ железной женщины с мокрыми подмышками, выделяющимися на темной одежде. Кстати, Липа, Евгень Данилыч, а как это можно сделать в театре, чтобы зрителям было заметно, а? Или чем цветнее одежда, тем пот выглядит активнее? Вот если бы это можно было сделать... или как-то иначе? Не знаю пока. Но идет такая радостная сволочь. А как сделать, чтобы она была радостной? Сволочью-то ее все делали: она добилась, чего хотела, и больше ей ничего не нужно, теперь оставьте ее в покое. Это главная тема ее монолога: что вам нужно, оставьте меня в покое, какой ты жестокий, Гамлет! Ей-то хорошо, потому что плоть снова играет роковую роль в духовном развитии, точно как у Гамлета... Нет, я вообще-то не понимаю, как мог Шекспир написать такую пьесу?! Гертруду должна играть какая-то очень простая женщина, очень какая-то...

О.Е. Ну возьмите...

А.Т. Я не могу никого взять в чужой театр.

О.Т. Надо сначала там укрепиться.

А.Т. Мне Захаров еще в прошлый раз сказал: «Не собираешься ли ты в чужой театр брать своих актеров?» С Толей-то Солоницыным пока не очень получается. Это бестактно, наконец. Но как это сделать? Как женщина должна говорить Гамлету: как ты смеешь, что ты говоришь, ты сошел с ума...

Е.Д. Должна быть жуткая ругань.

А.Т. А когда Гамлет на нее смотрит и видит у матери вываливающиеся... Извините меня, но вы понимаете, *что* он видит, и, видя *это*, он может даже захотеть *ее* в тот момент. Вот ведь как! А обнаружить такое, а? Представляете, как глубоко и деликатно это нужно сыграть, конечно, без всякого хамства... Просто немыслимый напор чувственности... такая лихорадочность... А как от этого можно защититься?

Е.Д. Это уже роль для Элизабет Тейлор из «Вирджинии Вулф»...

А.Т. Конечно! Какое *чувство* должно быть!

Е.Д. И в исполнении Софи Лорен какая может быть сцена! Какая ярость! Какой гнев! А раньше всегда была голубая сцена: она плачет, она рыдает...

А.Т. Она, видите ли, чувствует себя виноватой. Напротив, она хочет доказать ему, что он идиот и ничего не понимает...

Е.Д. *(цитирует)*. «Спокойной ночи, Королева»...

А.Т. А почему он ее прощает?

Е.Д. Это должна быть такая ярость...

А.Т. Еще бы! Она любит своего нового супруга, а этот подлец делает ей замечания — совершенно бестактно, между прочим!.. Все это странно ужасно...

Е.Д. А вы знаете, кто это первый понял? Это понял Чехов. Когда Аркадина ссорится с Треплевым, помните? Чехов понимал здесь все правильно, а театр понимал неправильно, и еще сто лет будет так понимать...

А.Т. Увы, о чем речь? О чем речь?!

Окончание следует

ДАНИЕЛЬ ТОСКАН ДЮ ПЛАНТЬЕ

Против течения

Свою книгу о профессии продюсера и прокатчика Даниель Тоскан дю Плантье назвал труднопереводимым французским словом «Bouleversifiant», что означает примерно следующее: «Опрокидывающий представления». Написана она на стыке мемуаров и социологии. Живые зарисовки, портреты людей, с которыми автору приходилось встречаться, когда он работал в компании «Гомон», чередуются с рассуждениями о профессии продюсера, оценками ситуации во французском и мировом кино. Мы предлагаем нашему читателю несколько фрагментов из этой книги в развитие уже начатого журналом разговора о продюсерстве — профессии столь же необходимой сегодня, сколь и все еще мало понятной, загадочной для большинства кинематографистов.

Даниель Тоскан дю Плантье

Нынешняя жизнеспособность «Гомона» не в последнюю очередь объясняется тем, что «Гомон» всегда строго следовал правилам, которые я назвал бы этическими. Кинокомпания и вела себя как кинокомпания, в любые и самые трудные времена инвестируя деньги в производство фильмов.

В 1974 году «Гомону» грозила та же судьба, что и его сопернику — фирме «Пате», которая давно прекратила производство фильмов, вкладывая деньги в то, что казалось более перспективным, — в недвижимость, рассматривая это как единственно правильный путь. Известно, чем все это кончилось. «Гомон» же с первых дней своего существования и по сей день проводит совсем другую политику, что и сделало компанию одной из самых надежных в Европе.

Я горжусь тем, что на протяжении десяти лет участвовал в подлинном воскрешении компании и французского

Фрагменты Публикуется по Toscan du Plantier Daniel Bouleversifiant Sueil, Paris, 1992

Даниель Тоскан дю Плантье — одно из самых известных во Франции кинематографических имен Продюсер, прокатчик, актер, критик, а в самые последние годы еще и государственный киночиновник — директор Unifrance Film, дю Плантье часто становился заводилой споров, объектом нападок со стороны тех, кто с недоверием относится к его идеям в области государственной кинополитики В номере, посвященном французской кинематографии (1995, № 10), мы печатали полемику дю Плантье с известным французским публицистом Пьером Ходсоном

кино. Это были чудесные годы, когда самые крупные таланты объединились для того, чтобы пробудить интерес у предпринимателей и промышленников, без которых кино не может существовать; они вернули медиа и политикам веру в кинематограф, которому за пределами США грозило исчезновение. Художники положили конец глупейшему противостоянию людей творческих и финансистов — впрочем, это противостояние некогда способствовало появлению «новой волны», но оно же разрушило систему инвестиций извне, заперев французское кино в узкие рамки нарциссизма.

В течение десяти лет я брал на себя риск показать в Канне лучшие из картин «Гомона», иногда по четыре-пять в каждой из программ фестиваля. Но мы получали лишь многочисленные призы за режиссуру, премии жюри да еще премии актерам, среди которых радость принесла лишь премия Изабель Юппер за главную роль в картине Клода Шаброля «Виолетта Нозьер». С годами я простил тех, кто виноват в недооценке наших фильмов — жюри имеет право на любое решение, — но и я имею право напомнить, что маленький мир под названием Круазетт, где формируются слухи, сплетни, моды, предрассудки, с безразличием встретил «Лулу» Мориса Пиала, «Ночь Варенны» Этторе Сколы, «Дом и мир» Сатьяджита Рея. Эти и многие другие не менее сильные фильмы были отвергнуты в результате интриг в пользу других, чьи названия давно позабыты.

А какая буря поднялась после демонстрации в Канне «Корчака» Анджея Вайды: в ход было пущено обвинение в пропаганде антисемитизма. А ведь Вайда — единственный режиссер нашего времени, который всю жизнь вел политическую борьбу, и не ту, о которой болтают в кулуарах Синематеки, нет, настоящую борьбу — ту, что угрожает жизни, парализует работу, требует от того, кто ее ведет, подлинного героизма. Великий Вайда, создатель «Дантона», который мы срочно, в самый разгар осадного положения в Польше вывезли в Париж, был оскорблен шаманами либерализма: многие французские интеллигенты утверждали, что «Дантон» наносит удар человечеству именем Революции, всех революций. И вот, вместо того чтобы праздновать победу «Солидарности», Вайда вновь делает фильм, который не всем правоверным католикам должен непременно понравиться: в «Корчаке», рассказывая своим соотечественникам историю еврея, нашедшего достойную смерть вместе с двумя сотнями сирот, отданных на его попечение, он напоминает, что одна разгромленная тоталитарная система не может скрыть существование другой, о которой святейшие сутаны предпочитали забыть. Именно этот нелицеприятный фильм Вайды и подвергли нападкам в Канне — он покушался на святая святых.

Итак, у меня много причин сторониться Каннского фестиваля, осуждая его за несправедливое отношение к тем или иным мастерам. И тем не менее я всегда посылал и продолжаю посылать туда самых дорогих своих детей — отдавать лучшие наши фильмы, независимо от риска, которому я их подвергаю: иначе риску подвергается сам кинематограф. Будучи произведением искусства и товаром одновременно, фильм располагает парой часов, для того чтобы обольстить зрителя, и всякий раз я еду туда, в Канн, зная, сколь несправедлива семья зрителей, ибо я также знаю, как она умеет любить. А уж коли вы хоть раз познали в Канне это счастье, вы об этом не забудете никогда. Триста человек, оставшихся в зале на просмотре «Жертвоприношения» Тарковского после демонстративного, шумного ухода остальных, навсегда запомнят и фильм, и эти мгновения. Несколько десятков зрителей, не покинувших «Парсифаль» Ханса Йоргена Сиберберга (1982) и встретивших вместе восход на пляже отеля «Карлтон», тоже будут вспоминать это каннское переживание. Такие чудеса случаются нечасто и только в Канне. Они-то и заставляют нас возвращаться туда каждый год. Может быть, вы думаете, что в Лурде[1] чудеса происходят чаще?

С Андреем Тарковским я был связан давно. С первых дней моей работы в «Гомоне». Во время неофициального визита в Советский Союз я приложил все силы, чтобы вытащить за рубеж «Зеркало», которое министр кино Ермаш прятал от посторонних глаз — по совершенно очевидным причинам. Используя шантаж и большое количество долларов, я получил фильм, а также добился

[1] Лурд — место паломничества калек и безнадежно больных — *Здесь и далее прим. переводчика*

приезда режиссера на премьеру в Париж. Я встречал Тарковского в аэропорту. Он выехал на Запад впервые, был бледен, одет в костюм, который был ему явно велик, и тотчас стал умолять не устраивать публичные обсуждения. Тарковский боялся, что не сумеет вернуться домой. На первой же пресс-конференции предупрежденные мною журналисты подыграли ему, и он поднял планку откровенности очень высоко: «Если Бог есть, то он молчит». Так же высоко, как в первом снятом им в эмиграции фильме, который мы делали вместе, — в «Ностальгии», в которой кажется, что тосканские часовни увешаны иконами.

После его приезда на Запад наш мир очень быстро стал казаться ему таким же тоталитарным, как тот, что он оставил. Он задыхался. Эмиграция тяжело давит на режиссеров, ибо их фильмы воспроизводят места и лица, которые близки им и которые ничто не способно заменить.

Я мечтал поставить в кино «Бориса Годунова». Режиссера у меня не было, но зато я привлек Славу Ростроповича, сделавшего запись музыки со своим Вашингтонским оркестром. Я надеялся, что сумею убедить Вайду. Но тот отказался, вероятно, после провала «Бесов» — экранизации другого русского шедевра. Тогда я предложил снять фильм Анджею Жулавскому — тоже поляку, обладателю очень напряженного и противоречивого стиля. Ему удалось, не без совместных возлияний, быстро найти общий язык со Славой.

Но эта дружеская эйфория не выдержала испытания первым просмотром. Я слышал едкие реплики Вишневской, смысл которых, даже не зная языка, было нетрудно угадать. Особый же гнев и Славы, и Галины вызвало появление обнаженной Марины Мнишек — ее партию за кадром пела Вишневская. Слава тотчас заявил, что если это не вырежут, то он... Как не походил он на того дружелюбного, улыбчивого маэстро, звезды моей фирмы звукозаписи...

Вопреки моим усилиям спор был передан в суд, где мы были вынуждены объяснять, что во Франции авторские права защищают художников от цензуры, даже той, которую нам стремился навязать Слава «во имя сохранения русской самобытности». Но и победа в суде не способствовала продвижению картины. Ее выход к французскому зрителю, да и к заграничному был блокирован. Узнав, что фильмом заинтересовалось испанское телевидение, Слава использовал свои дружеские отношения с королевой Софией, которая помешала показу «Бориса Годунова» в Испании.

Бессильный что-либо сделать, я потерял друга, обладателя несравненного таланта. «Артисты правы даже тогда, когда не правы», — повторяю я часто. Один из самых великих среди них дал мне возможность убедиться в этом на собственной шкуре.

Кризис в кино — или то, что под этим подразумевают, — позволил навести некоторый порядок в иерархии ценностей. С тех пор как телевидение захватило монополию семейного зрелища, каждый вечер в 20.30 кино, чтобы выжить, вынуждено изменяться. «Лезьте выше, там меньше народу»[2], — говорил генерал де Голль Марселю Блестейну-Бланше. С эпохой, которую все считали благословенной, когда фильмы собирали полные залы, было покончено. Еще совсем недавно такие картины, как «Жандарм из Сен-Тропеза» и прочие «Седьмые роты»[3], позволяли продюсерам недурно зарабатывать на этой потехе. Сегодня те же самые фильмы делают сборы на ТВ — спустя десять, двадцать, тридцать лет после успеха в кинотеатре.

Подобно тому как фотография освободила живопись от необходимости отчужденно-натуралистически фиксировать действительность, телевидение освободило кино от обязанности непременно вызывать смех — хотя именно этому импульсу мы обязаны появлением, скажем, Чаплина, Китона и других великих клоунов первых лет существования кинематографа. В дальнейшем же необ-

[2] Марсель Блестейн-Бланше — глава крупной рекламной фирмы «Пюблисис», где Тоскан дю Плантье начинал свою карьеру

[3] Имеется в виду популярная серия фильмов-комедий о похождениях солдат «Седьмой роты»

ходимость смешить, развлекать широкую публику превратилась в кошмар для тех, кто имел совсем иные амбиции. Уделом серьезных художников стал так называемый «благотворительный кинематограф» — ему было определено место в синефильских клубах.

Когда я поступил на работу в «Гомон», я практически не имел понятия о фильмах и режиссерах, которые принесли успех этой компании. На Паньоля и Гитри приходилось немало славных незнакомцев, умерших на поле брани, прославляя дешевый французский юмор. Лишь постепенно я начал понимать, что заставило Ренуара уехать в Америку; понял бунтарей «новой волны», столкнувшихся с законами рынка. Когда я объявил «Гомону» о программе поддержки Росселлини, Ромера, Феллини и других режиссеров того же ряда, я подвергся нападкам, которые сформулировал Жан-Поль Бельмондо, царивший тогда в бокс-офисе. На страницах купленного им вместе с его другом Лебовичи еженедельника «Фильм франсе», а затем в газете «Франс суар» он иронизировал над моей элитарной кинополитикой, подчеркивая, что не следует смешивать кино с «Сикстинской мадонной». На что я ответил ему, что желал бы всем нам в течение стольких же лет собирать миллионы зрителей. А те самые профессионалы, что давно предсказывали гибель кино — гибель, которую самые ловкие из них пытались ускорить, полагая, что можно нажиться на похоронах, — словом, все те, кого так беспокоили мои излишне утопические и наивные инициативы, поспешили осудить мои действия и стали с нетерпением ожидать моего краха.

Десять лет работы, двести снятых и выпущенных в прокат фильмов позволили французскому кино миновать трудные времена. Разумеется, это не целиком моя заслуга — я был не одинок в «Гомоне», где заразил многих своей верой в перспективы «художественного» кино. Поддержанный Николя Сейду, я стал первым, кто сумел провести в жизнь «Программу преобразования французской кинопромышленности», сделать ее основой стратегии «Гомона».

В первые годы после своего рождения кинематограф жил по законам, принципиально отличным от тех, что управляют им сегодня. В новом искусстве видели прежде всего удобный инструмент познания мира, средство правдивой информации. Леон Гомон так мало верил в пользу вымысла на экране, что отдал создание игровых фильмов на откуп своей секретарше Алис Ги, а позднее Луи Фёйаду, сохранив за собой то, что он считал главным: хронику, документальные фильмы — все то, что способствовало бы пропаганде знаний. Как свидетельствуют архивы компании, до 1914 года он заснял все, что составляло на то время энциклопедический актив знаний по географии (многие французские города были сняты с самолета), медицины (почти все виды операций), политические и исторические события. Он рассылал по всему свету операторов, которые привозили кадры до того, как информация доходила до уха его современников. Так, с помощью авиаэстафеты в Париж были доставлены кадры церемонии возведения на престол Индии английского короля еще до того, как сам король вернулся домой!

Мало кто мог предвидеть в те годы, что вскоре именно зрелище победит в кино все остальное. С помощью европейских эмигрантов, хорошо знавших французскую модель, Америка стала на путь создания тотального зрелища. Вскоре за ней последовал весь мир, Францию же ждал почти тотчас закат кинематографа.

К счастью, кинематограф всегда привлекал к себе крупных предпринимателей. Еще недавно Марсель Дассо[4] мечтал об экранизации памятной ему с детства комедии «Посыльный от Максима». Помнится, я пришел к нему с идеей снять «Любовь Свана», что мы и сделали, поручив режиссуру Фолькеру Шлёндорфу. Дассо в ответ на мое предложение взглянул на меня с удивлением: «Это тот самый малыш Пруст, который никогда не выходил из дома?» У его отца, тоже врача, в доме наверняка с сочувствием говорили о бедном сыне доктора Пруста, таком болезненном и странном.

Спустя десять лет приход во французское кино Франсиса Буига[5] обозначил новые перспективы. Во время нашей первой встречи он сказал, что обожает бы-

[4] Марсель Дассо — магнат авиапромышленности, финансировавший ряд фильмов

[5] Франсис Буиг — крупнейший французский предприниматель, глава строительного концерна «Буиг», осуществлявшего такие проекты, как железнодорожный тоннель под Ла-Маншем

вать на Каннском фестивале. Впервые он попал туда, когда заболел и был вынужден прервать работу. Буиг построил великолепный дом в Антибе, чтобы, живя по соседству, иметь возможность знакомиться с новыми фильмами. Увидев картину Дэвида Линча «Сейлор и Лула» («Дикий сердцем»), получившую Золотую пальмовую ветвь в Канне в 1990 году, он решил заняться международной копродукцией. И прямо в Канне подписал контракты со многими из тех великих, кто там был: с Альмодоваром, Бертолуччи, Вендерсом. И, разумеется, с Линчем. Познакомившись там же, в Канне, с «Ван Гогом» Мориса Пиала, он предложил мне стать продюсером следующего фильма мастера. Так крупнейший промышленник, создатель целой империи, становится инициатором поддержки высококачественной продукции, ее гарантом. Он готовит с Бертолуччи «Маленького Будду» теми же методами, какими строит свою Большую Арку на площади Дефанс в Париже. Та же страсть, которая подтолкнула его купить за баснословно высокую цену телеканал ТФ-1, склоняет его и к работе с выдающимися режиссерами, претворяя в реальность мечты многих честолюбцев, в том числе и мои.

Сегодня Франсис Буиг вызывает насмешки тех, кто вчера потешался над покупкой им телесети. Надеюсь, им не придется долго смеяться.

...Однажды крупнейший голливудский продюсер Дэвид Селзник пригласил к себе в проекционный зал, размещавшийся в отеле «Беверли Хиллз», Роберто Росселлини. И показал без всяких комментариев отрывки из своих лучших фильмов, в том числе и из «Унесенных ветром». «Поскольку мы никогда не будем работать вместе, — сказал он, — хочу дать вам совет: храните негативы». Еще до того как телевидение получило такое распространение, некоторые люди поняли, что, будучи в течение многих лет лишь эфемерным продуктом, ценность которого в дальнейшем станет определяться только правом на римейк, фильм превратится в национальное достояние, почти неисчерпаемый источник все новых и новых доходов. Разнообразие электронных медиа, всякого рода телепрограмм, распространение видеокассет, а завтра — видеодисков пробуждают постоянную потребность в новых фильмах. Появление их ограничено самой спецификой производства, возможностями киноиндустрии, но именно эта специфика кино обеспечивает ему будущее. Кому не случалось без конца просматривать старые кассеты с фильмами, создатели которых давно умерли? Кино стало товаром, привлекающим всякого рода спекулянтов, в числе которых и крупнейшие финансовые корпорации. Погрязнув в долгах, «независимые» снимают картины, которые в конце концов окажутся в руках владельцев прав на аудиовизуальные средства. Несчастье маленьких компаний приносит счастье фирмам-гигантам, и продюсерам-одиночкам ничего не остается, как мечтать о присоединении к могущественным кланам мировой аудиовизуальной империи.

К счастью, достойно пережив трудные годы, Франция стала редкой страной (помимо Америки), которая готова смело выступить на борьбу с этими новыми препятствиями. Приход крупнейших предпринимателей в старые кинокомпании (братья Сейду у «Гомона» и «Пате»), победа «Канала +», который ассоциируется с торжеством французского кино, ставят нас в положение, когда весь мир взирает на Францию как на едва ли не единственную альтернативу монополии Голливуда, который, в огромной степени под контролем японских финансовых групп, остается все же американским феноменом — благодаря содержанию и методам работы.

В последние пятнадцать лет я много думал над проблемой американского влияния. Трудно, работая в кино, не задаваться вопросом: следует ли идти американским путем? Нет ли другого способа делать кино сегодня? Огромный внутренний рынок США, настроенность публики на развлечение делают их entertainment главным национальным «спортом» — этот «спорт» приобрел международный размах благодаря необыкновенному развитию прокатной сети, из которой не ускользает ни одна «рыбешка». Но господство американцев нельзя объяснять только эффективностью их методов производства и проката. Проводимая — последовательно — политика экспансии, использующая в числе прочего

и все особенности послевоенного исторического момента, позволила понемногу уничтожить все национальные кинематографии, в частности европейские. При всем своем благородстве план Маршалла опирался на определенный расчет: завоевать Европу с помощью широко предоставляемых кредитов — в том числе и киностудиям, пустив в ход механизм свободного обращения картин. В том же направлении пытались действовать страны с тоталитарным режимом, но какой бы ни была страсть Сталина или Гитлера к кино, они не смогли навязать ее миру — даже их собственные страны, едва освободившись, набросились на американские картины, как на самое вожделенное лакомство: мы наблюдаем это сегодня в Восточной Европе.

Приходится признать, что из двух империалистических систем — европейской и американской — в нашей области успех имеет одна, ибо олицетворяет соблазн, свободу, чувственность — то, что может завоевать любого зрителя. Разветвленная и пустившая всюду глубокие корни система проката усилила эффективность кино как зрелища, как товара, который теперь проникает во все уголки мира. Даже если завтра все государства планеты объединят свои усилия с целью запретить ввоз американского кинотовара, пиратский показ все равно обеспечит ему процветание. Есть что-то необычайно привлекательное в самой сути «американскости», есть что-то в природе «американского», что естественно и легко отражает природу «человеческого» вообще. Пусть кто-нибудь попробует утверждать, что не поддается этому шарму.

Из числа крупных европейских продюсеров я единственный, кто не пытался делать фильмы в Америке. Но зато финансировал работу американцев в Париже — Джозефа Лоузи, к примеру. Дважды мои усилия, увы, не увенчались успехом — с Орсоном Уэллсом и Вуди Алленом. Орсон водил меня в «свои» рестораны в Париже и в Лос-Анджелесе, я часами слушал его сильный голос, такой теплый и нежный, его шекспировский смех, сопровождавший самые изумительные истории из жизни кино. Он на все смотрел с иронией, его анекдоты о гениях, господствовавших в мире кино, давали точный портрет каждого. Он превосходно знал мир продюсеров, от которых страдал всю жизнь. Так, о сэре Александре Корде он рассказывал, что тот был вынужден, разорившись, продать «Третьего человека» Дэвиду Селзнику, который с успехом прокатывал фильм по всему миру, не упомянув в титрах имени Корды. Корда был возмущен. Орсон Уэллс попробовал примирить бывших приятелей, пригласив обоих на обед в парижскую «Серебряную башню». Корда все время молчал, так что Селзник под конец обеда взмолился: «Да скажи что-нибудь». — «Надеюсь, ты умрешь раньше меня». — «Почему ты так говоришь?» — «Я боюсь, что в противном случае ты напишешь свое имя на моем могильном камне...»

В Нью-Йорке компания «Гомон» владеет кинотеатром в Ист-Сайде возле Линкольн-центра. Им руководит мой друг Дэн Тэлбот, сумевший объединить вокруг своего заведения фанатиков-синефилов. Они смотрят европейское кино, французское по преимуществу. Только не будем строить иллюзии: несколько экранов в одном из районов Нью-Йорка и в десяти крупных американских городах еще не означают завоевание Америки. В лучшем случае это лишь гетто, предназначенное для интеллигенции и прочих маргиналов, которые стремятся подражать снобам.

Американские фильмы три четверти сборов делают за границами Америки, где они идут в дублированных версиях, на языках самых разных стран, — большинство зрителей и понятия не имеют о языке оригинала. Сила американских фильмов не в их языке, а в системе их проката, продвижения, в гигантских суммах, которые вкладываются в постановку и которые частично определяют содержание, в сделанных сборах, позволяющих затем запустить фильмы в четыре-пять раз более дорогие, чем их европейские эквиваленты. «Если деньги не приносят счастья, отдайте их», — говорил Саша Гитри. Для «счастья» надо контролировать выпуск фильма на экран, заниматься его рекламой, покупать прокатчиков, кинотеатры, следить за всеми перипетиями судьбы твоего детища, пытаясь постичь закономерности успеха, которые до конца постичь никому не удается.

Во всем, что касается кино, очень трудно отделить творчество от индустрии. Эта неуловимость границы создает трудности для существования кино в сфере чистого искусства, однако она же делает кинематограф созвучным духу нашей эпохи. Кино не может существовать вне определяющего его контекста, даже если нам известно, что сила великих заключается в их способности к сопротивлению законам окружающей среды.

Уже тогда, когда я начинал свою профессиональную деятельность в области рекламы, я быстро понял, что деньги рекламодателей создают пространство свободы для художника, что каждый рекламный щит прибавляет ему независимости. И сегодня я трачу все время и энергию на то, чтобы обеспечить простор для деятельности таких режиссеров, как Пиала. Мне часто говорят: «Вы вечно недовольны. Снимайте сами». Но это значит, что говорящие ничего не знают про меня, про мою работу, не понимают, как я горжусь ее результатами, возможно, скромными и не всегда заметными. Вероятно, я и мог бы стать еще одним французским режиссером выше среднего уровня, с перспективой получения маленького «Сезара». Гордыня подсказала мне другой путь: не продвигать себя самого, а помогать другим. И если я не автор собственных фильмов, зато являюсь автором длинного списка прекрасных картин, снятых другими. Я убежден, что в этом больше смысла.

Я остаюсь вторым, но при дворе великих. Мне кажется, что я никого никогда не предавал. Режиссеры, которых я любил, могли спокойно делать свое дело, могли снимать в максимально благоприятных условиях. Финансовые партнеры, общественные институты, государство при этом не оказывались в проигрыше: если потраченные ими деньги и не всегда к ним возвращались, они получали равноценную компенсацию, понимая, что причастны к созданию картин, которые будут жить долго.

Произведение искусства — это всегда любовное послание, запечатанное в бутылку и выброшенное в море. Оно должно быть получено и внимательно прочитано. Особенно остро мы ощущаем это в день выхода нашего фильма на экран: во Франции новый фильм всегда появляется в среду, в 14 часов, иногда — в 12. На первый сеанс приходят обычно несколько десятков зрителей. Это они открывают нашу «бутылку», они решают судьбу нашей многомесячной работы: количество зрителей, их реакция. В это мгновение мы не думаем о деньгах, о самом товаре. Нам нужно ощутить любовь, чтобы обеспечить жизнь тех, кто пытался сделать невозможное — увлечь за собой незнакомых людей, заставить их сидеть два часа в темном зале, чтобы смотреть на экран, понимать, чувствовать, обмениваться впечатлениями. Нет в мире режиссера, который не молил бы Бога дать ему такого зрителя. Да, кино нуждается в понимании, оно предполагает, что зритель пройдет через кассу в точности, как пациент психоаналитика, который должен заплатить, чтобы начать лечение. Продюсеры картины Филипа де Брока «Червонный король», видя, что фильму грозит провал, закупили целые полосы газет, оповещая публику: завтра вход бесплатный. Ни один зритель не пришел.

Успех необходим, чтобы мы могли существовать, продолжать работать. В своих мемуарах Жан Ренуар пишет, что не знает, что ему делать с мифом фильма «Правила игры», который был отвергнут, прежде чем стал культовым для творцов «новой волны». Любил он «Великую иллюзию», ибо ее успех накормил его, обогрел, сблизил с людьми. Кино завязано на экономике, оно дорого стоит и обязано приносить деньги. Но в первую очередь кино — искусство общения: оно требует, чтобы его смотрели, оно жаждет благодарности. Как бы ни были интимны фильмы Ингмара Бергмана, они обращены ко всем. Бергман стал Бергманом потому, что нашел зрителя. Нельзя говорить себе: будущее оправдает меня, однажды мое произведение будет понято. Но будущее — это слишком поздно. Когда я впервые посмотрел «Кружевницу», я расстроился: мне показалось, что это «послание», личное письмо Изабель Юппер[6], крик ярости и отчаяния, эта работа, подумал я, понятна и интересна лишь нам двоим. Я стал продюсером фильма под нажимом актрисы, против своей воли. Я был уверен, что нас ждет провал. К счастью, я ошибся, и никто никогда не сможет мне объяс-

[6] Изабель Юппер в то время была подругой автора

нить, как случилось это чудо — успех у зрителей по всему миру: почему такая сугубо личная история — наша история — была прочитана как история про многих и для многих.

Разумеется, бывают отвергнутые шедевры — мы это знаем из истории кино; случаются и незаслуженные триумфы. В течение многих месяцев милейшая Марта Меркадье пыталась навязать мне постановку фильма по сценарию, который представлялся мне мелким и вульгарным. По непонятным причинам готовый фильм оказался у меня на руках в прокате. Уже первый просмотр подтвердил, что фильм — как и его название «Эта нежность — какой бардак!» — просто ужасен. Я стал уговаривать режиссера Патрика Шульмана спрятать фильм подальше в сейф. Я был уверен, что сборы не окупят расходы на выпуск картины. Но фильм имел колоссальный успех, и хотя это ничуть не изменило мое первоначальное мнение о нем, с этим фактом пришлось считаться. Таковы законы кинематографа, не существующего вне конкретного контекста: успех подчас как бы узаконивает плохую картину, и при всей своей несправедливости он, успех, все равно чрезвычайно ценен, ибо объективно свидетельствует о вкусах народа. Такой, пусть и несправедливый, успех помогает и талантливым, тонким художникам, вовсе не стремящимся заигрывать с публикой: природу ее любви важно понять всем.

Великий продюсер — это продюсер, выбравшийся из западни, сумевший победить банкротство, одиночество, непонимание коллег и широкой публики. Тот, для кого профессиональное достоинство важнее хороших сборов. Очень часто великие продюсеры потом и кровью заслуживают признание. Но знает ли зритель, хваля картину, чего стоил этот результат продюсеру? Он справился с сюжетом, который мог его убить, с нехваткой денег, с неизбежным предательством артистов, для которых существуют лишь интересы их актерской биографии. Шедевр для такого продюсера означает, что он выстоял, остался жив и может помечтать в баре «Фуктса» о фильмах, которые никогда не будут сняты, может рассказывать коллегам о кошмарах, из которых родилась, к примеру, комедия. «А будут смеяться?» — все время спрашивает персонаж Уго Тоньяцци, продюсер из фильма Этторе Сколы «Терраса». Эта тревога — наваждение любого самого достойного продюсера: он должен рассмешить публику, не выйдя при этом за территорию искусства.

С годами старая продюсерская гвардия трогает меня все больше: эти люди вопреки всем обстоятельствам сохранили «папино кино», которое без них не имело бы продолжения. Мы, молодые, часто бесились от их неподвижности, иронии и скепсиса — бесились, не будучи в состоянии осуществить свои великие замыслы «во имя будущего». В глубине души мне нравится такая незыблемость и неизменность, такое сопротивление всему, что вокруг.

«Власть неподвижна, как гора», — говорит Куросава в «Тени воина». Когда фильм через двадцать, тридцать лет после выхода на экран вызывает вопли счастья у наших детей, которые без конца прокручивают кассеты с «Оскаром», «Большой прогулкой», «Невезучими», остается лишь умолкнуть в смиренном почтении перед теми, кто сделал вечера у телеэкрана не бессмысленными.

Нам следует работать не хуже их, предшественников. Я всегда старался объединить людей, в том числе и оппонентов, чтобы всем вместе сделать реальностью произведение искусства. Я никогда не был автором, чаще инициатором и неизменно — организатором.

Впрочем, эта гордость, это честолюбие перехлестываются другим чувством: ничего существенно не изменилось в отношениях между искусством и деньгами, между творчеством и производством, между кино и телевидением, между Америкой и остальным миром. Ничего не сделано, все только предстоит сделать.

Перевод с французского А.Брагинского

Ч Т Е Н И Е

Трубящий ангел из композиции «Страшный суд». *Владимир. Дмитриевский собор*

ЭДУАРД ВОЛОДАРСКИЙ

Храм на крови

Литературный сценарий о великом князе Михаиле Тверском

До утра князь Михаил глаз не сомкнул. Тяжелые мысли, как жернова, ворочались в голове. В ногах князя, свернувшись калачиком на кошме, спал сын Константин. И вдруг за стенами вежи послышались голоса слуг:

— Идут! Идут!

В вежу вошли несколько слуг и бояр. Один проговорил со страхом:

— Идут, княже, по твою душу. Господи, спаси и помилуй, — и он истово перекрестился. — Крепись, княже...

— Господи, спаси и помилуй... — князь Михаил с трудом поднялся.

В вежу твердым шагом вошел татарин десятник и, не говоря ни слова, взял веревку, которая была привязана к углу колодки.

— Гайда! — сказал он, указав князю на выход из шатра.

— Куда? — спросил по-татарски боярин, стоявший у входа.

— Гайда! — повторил громче татарин, не обращая внимания на боярина.

И тогда боярин, кряхтя, полез за пазуху, достал кожаный кошель, отсчитал несколько серебряных монет и сунул их в руку татарину. Тот спрятал монеты, сказал:

— Кавгадый зовет. На базар. Что-то говорить хочет.

— Да ты скажи, что он говорить-то хочет? Небось что дурное замышляет?

— Нет, — ответил десятник. — Просто хочет власть свою показать.

— А что вчерась на совете было? — спросил боярин.

— А я почем знаю, что там было, — усмехнулся татарин.

Боярин вздохнул и снова полез за кошелем, еще отсчитал несколько монет, сунул их татарину.

— Там ничего не было, — сказал тот. — Приговорили к смерти, а хан рассердился и ушел. Да вы не трусьте — ханша Баялынь крепко за князя стоит. У нее ваша женщина с двумя девочками живет, кружева ей вышивает, русская. Баялынь в ней души не чает. Так она по вашему князю плачет-убивается. И ханша уже с ханом про князя говорила-просила...

— А хан что? — с тревогой спросил боярин.

— Думает великий хан... дело непростое...

И татарин повел князя. За князем шел сын Константин, за Константином медленно и робко шли бояре. В Орде не каждый день водили по улицам царственных особ на веревке. Лучшего зрелища для черни и придумать было невозможно. Идти было недалеко — до большой круглой площади, на которой вываживали коней, а по краям ее стояли ставки и шатры, занятые купечеством из самых разных стран.

Кавгадый сидел на кошме в середине площади, окруженный толпою слуг и приятелей. Лицо его судорожно подергивалось от садистского предвкушения забавы и от возможности показать, какую большую власть он имеет, что великий хан Узбяк по-

Окончание Начало см «Искусство кино», 1998, №2

зволил ему принародно позорить монарха одного из самых могущественных улусов, подчиненных Орде.

Михаила подвели к Кавгадыю и поставили на колени. Михаил обвел глазами растущую вокруг толпу купцов и торговцев и разного другого люда, и очень многие в ней потупили, отвели в сторону взгляды. Кавгадый понял, что вышел совсем не тот эффект, которого он ожидал, — он рассчитывал, что толпа бросится на князя, станет бить его, но даже татары, составлявшие большинство, хранили молчание. А Михаил смотрел на Кавгадыя, и неожиданно с болью душевной вспомнилось...

Как после победы над Юрием и Кавгадыем под Бартеневым послал Михаил гонцов к татарскому военачальнику с приглашением приехать в Тверь. Кавгадый трясся от страха, что дружинники Михаила добьют его истрепанное войско, а его самого закуют в железо, привезут в Тверь и там казнят. И вдруг князь-победитель присылает гонцов и приглашает его к себе как почетного гостя!

И вот Кавгадый со своей охраной из сотни нукеров и в окружении княжеских дружинников въезжает в город Тверь, медленно едет по улицам, цокает в восхищении языком, жмурится и покачивает головой, оглядывая мощные валы, взметенные на недоступную высоту бревенчатые стены и бревенчатые городни из светлого леса, высокие, с мохнатою опушкой кровли, костры с навесным боем, выдвинутые вперед за линию стен. Кавгадыя встречали сыновья Тверского князя, высокие красивые юноши на породистых тонконогих конях, и коням этим сразу же позавидовал Кавгадый. Оглядел он и белокаменный, в резном кружеве каменного узорочья собор, поднял глаза на сияющий золотом купол... Он въехал во двор княжеских хором, спешился и теперь озирал этот двор-крепость, и высокие узорчатые терема, и вышки, и стрельницы, и смотрильную башенку, поднявшуюся вровень с крестами соборной главы, и снова зацокал в восхищении, закачал головой. И когда встречать его вышел сам князь Михаил, то Кавгадый даже оробел малость при виде высокого широкоплечего человека с величавым лицом. Михаил пригласил Кавгадыя в палаты, где были накрыты столы с неимоверным количеством самых разных кушаний и напитков. Его чествовали, кормили на серебре и поили вином и медом из серебряных кубков. И Кавгадый брал руками жареное мясо, ел жадно и рыгал, узкими, как ножи, глазами разглядывая Тверского князя, который был заботлив и ласков к нему, сам наливал чары. А внизу, в холопской столовой поили и кормили нукеров Кавгадыя... И, прикладывая руку к сердцу, Кавгадый наклонял голову, улыбался и говорил:

— Благодарю, князь... за почести и доброту... хочу сказать тебе, что в поход против тебя мы выступили без соизволения великого хана Узбяка, и в этом, князь, я виноват перед тобой. Но я обещаю тебе, князь, что буду хлопотать за тебя перед великим ханом, что нет на тебе никакой вины за то, что побил ты мои тумены, и уверяю тебя, князь, хан Узбяк послушает меня и не рассердится, и не пошлет на Тверь своих грозных батыров...

— Благодарю тебя, Кавгадый, — широко улыбаясь, отвечал Михаил.

— Прежде чем проститься, князь, хотел бы я увидеть сестру великого хана Кончаку, чтоб передать мужу ее князю Юрию, а пуще того — великому хану Узбяку, что жива она и здорова...

— Конечно! Повидай, погляди... — князь Михаил хлопнул в ладоши. — Проводить богатура Кавгадыя к ханше Кончаке!

И слуги повели Кавгадыя в женскую половину княжеских хором. Прощаясь, Кавгадый приложил руку к сердцу и наклонил голову в знак благодарности.

А ночью Михаила разбудил сын Дмитрий. Он тряс его за плечо, говорил торопливо испуганным голосом:

— Беда, отче! Кончака померла!

Михаил сразу проснулся, сел в кровати, вытаращив глаза, встряхнул головой.

— Это, сын, большая беда... Не миновать теперь гнева ханского...

И беда пришла. Вскорости после отъезда Кавгадыя из Твери по весне явились-прискакали посланцы хана Узбяка. Князь Михаил принял их в большой горнице своего дома. Темник, рослый, плечистый татарин, протянул Михаилу свиток, проговорил на ломаном русском:

— Великий хан Узбяк пред свои глаза требует. Выезжай сразу за нами. И не медли, князь. Чем дольше дома сидеть будешь, тем больше гнев великого хана будет.

— Хорошо... — Михаил слегка поклонился темнику и сопровождавшим его трем татарам в шитых золотом халатах, перепоясанных широкими с серебряными насечками поясами, на которых висели сабли.

И татары молча поклонились ему в ответ.

— Извольте отобедать чем Бог послал, — широким жестом пригласил князь...

...Михаил очнулся от режущих душу воспоминаний, услышав громкий голос Кавгадыя:

— Ты тут, Михаил, — начал Кавгадый, принимая важный вид, — долгов очень много понаделал!

— На ханскую милость уповаю, — ответил Михаил. — А купцы долгам моим верили и поверить еще могут, даже когда царю угодно будет порешить моим животом.

— А небось недоволен будешь, если тебя за великое злодейство царь велит казнить? — усмехнулся Кавгадый.

— Смерти никто не желает, — отвечал Михаил. — В животе и смерти человеческой Бог и царь вольны — а у нас, у христиан, в Писании сказано: «Бога бойтеся, царя чтите».

— Ты не был верным подданным! — нервно крикнул Кавгадый. — Ты царского посла, — он ткнул себя пальцем в грудь, — в полон осмелился взять! Войной на нас, на татар, пошел, разбойник!

Ни один татарин не шевельнулся — они в Михаиле уважали батура, и было видно, что им противна наглость Кавгадыя.

— Взял я тебя в плен, Кавгадый, только Бог свидетель, не моя в том вина. Зачем ты пошел разорять мое княжество с врагом моим Юрием?

— Ханский посол, — Кавгадый торжественно поднял вверх палец, —только пред ханом ответчик. Хорошо я сделал, нехорошо — не ты мне судья. Биться со мной ты не смел, если бы не был ханским врагом, если бы не затевал с папою крестового похода на нас!

Генуэзцы со страхом переглянулись — слова Кавгадыя касались их непосредственно. И стоявшие вокруг татары неодобрительно покосились на них.

— Это Юрий с москвичами наплел, — ответил Михаил. — На хана никаких тайных помыслов у меня не было, да и невыгодно мне менять власть хана Узбяка на власть рыцарей немецких.

В толпе татар прокатился ропот одобрения. Кавгадый растерялся, спросил, выждав, когда гул в толпе утих:

— Сколько ты должен в Орде?

— Пятьсот тридцать рублей серебра, — ответил Михаил, — да четыре алтына.

— Ну... а если тебя... казнят? — спросил Кавгадый. — Как ты бедных купцов удовлетворишь?

Михаил взглянул на стоявших сбоку русских купцов.

— Купцы верили моему слову — велит меня хан Узбяк казнить, пусть хотя за душу мою помолятся...

При этих словах и православные, и католики перекрестились.

— А долги мои с лихвой дети мои заплатят. А если и детей моих хан велит казнить, так родных у меня немало. Раба божия Михаила никто лихом не помянет, и никто не захочет, чтобы тяжело на его костях мать сыра земля лежала.

Русским купцам стало неловко, один из них выступил вперед, ближе к Михаилу, и хотел что-то сказать, но Кавгадый остановил его предостерегающим жестом. Тем не менее купец взволнованно заговорил, и другие купцы возгласами поддерживали его:

— Полно, князь, Бог с тобою! Не надо нам ничего — все долги прощаем!

Кавгадый снова выглядел растерянным и не знал, что дальше делать.

— Знаешь, Михаил, — сказал он наконец, — таков ханский обычай. Если хан рассердился на кого-нибудь, даже на родственников своих, то велит держать того в колодке, а потом, когда помилует, возвратит прежнюю честь. Так и тебя — завтра иль послезавтра велит хан освободить и снова в большой чести будешь!

И вновь гул одобрения прокатился по толпе татар — они явно сочувствовали закованному в тяжелую колоду русскому князю.

— На все его царская милость, — с достоинством ответил Михаил. — А тебе, Кавгадый, за доброе слово твое спасибо.

И тут уже заволновались все — и купцы, и татары. Кавгадый совсем смешался и оттого рассвирепел, гаркнул:

— Снимите с него колоду! Зачем его в колоде держать?!

Слуги Кавгадыя бросились снимать с князя колоду.

— Видишь, Михаил, я хочу, чтобы ты повеселился немного перед смертью, вспомнил свое прежнее житье, каков ты был, пока великому хану не стал противиться, чтобы все видели, какой ты был знатный человек — великий князь всея Руси! — и Кавгадый усмехнулся, крикнул: — Умыть его! Принесите его княжеское платье! Стул и стол подать! Вина принесите, жареной баранины, хлеба, винограду и что там еще найдется — сластей всяких! Да живо! Порадуйте великого князя!

И буквально через несколько минут слуги Кавгадыя натаскали всего и даже с избытком. И купцы расстарались — несли и несли разные кушанья и яства, и это уже не нравилось Кавгадыю.

Михаила умыли, надели на него парчовую тунику, накинули на плечи алую княжескую мантию, опушенную горностаем, на голову водрузили княжеский венец, посадили на стул с высокой резной спинкой, придвинули к Михаилу стол со всякими кушаньями и питьем, а Кавгадый усмехнулся, сидя на земле в окружении сановников и приятелей.

— Жаль, дружину твою нельзя сюда позвать, а, Михаил? Да жену, чтоб ты потешиться с ней мог, небось соскучился по женской ласке, а, Михаил? Могу тебе наложниц прислать! Только не знаю, справишься ли ты с ними — ослаб ты сильно, исхудал! Небось вся мужская сила из тебя вышла! — и Кавгадый смеялся язвительно, и сановники и приятели, окружавшие Михаила, тоже громко хохотали.

— Ты поешь баранину, Михаил! Вина выпей! Генуэзское вино! Самое лучшее! Ешь, не стесняйся, дорогой, пей! Когда тебе еще выпить придется! Помни щедрость Кавгадыя! Ты меня так не кормил и не поил, когда в полон взял! — Кавгадый начал свирепеть. — Ну-ка снимите с него княжеское платье! И в колоду снова! Живо, живо!

Слуги бросились разоблачать князя, содрали мантию, тунику и снова надели тяжелую колоду. И пока все это проделывалось, Кавгадый чувствовал на себе неодобрительные взгляды татар и купцов, даже слышал возмущенные возгласы.

— Уведите его! — со злостью махнул рукой Кавгадый.

Михаил с трудом поднялся, его шатало от слабости. Солнце палило нещадно.

Десятник и несколько стражников повели Михаила к его веже, но князю отказали ноги, он пошатнулся и медленно опустился на землю.

— Не могу идти... — хрипло проговорил он.

Пот катил с него, и капли застревали в бороде. Татарин-десятник, державший в руке веревку, растерянно смотрел на него и не знал, что делать. Толпа окружила его. Князь Михаил собрался с остатками сил, тяжело поднялся и медленно пошел. Толпа молча сопровождала его. Из толпы вынырнул сын Константин, подхватил отца под руку, помогая идти. Михаил молчал, глядя полными слез глазами прямо перед собой... Когда он дошел до своей вежи и рухнул на пол, с лица градом катил пот.

— Отче, хочешь, я тебе псалтырь почитаю? — дрожащим голосом спросил сын Константин, с болью глядя на униженного и оскорбленного отца.

— Почитай, сынок... только в молитвах и можно сил почерпнуть.

Будто предчувствуя неприятный разговор, хан Узбяк долго не посещал свою греческую жену Баялынь, но, наконец не выдержав, пришел в ее шатер. И за фруктами и пурпурным вином в середине пиршества ханша осторожно намекнула Узбяку про Михаила, и хан тут же гневно свел свои писаные брови, пролил вино из кубка на скатерть и проговорил громко:

— Довольно! Я не хочу больше слышать о Михаиле! Со всех сторон: «Михаил! Михаил!» Ежели князья московские порешат, что его надо убить, пусть убьют!

Баялынь промолчала, пережидая приступ гнева своего мужа, оправила шелковое покрывало низкого ложа. Хан, сопя, выпил вино из кубка. Молчание гречанки угнетало его. Он ждал спора, возражений, а она молчала.

— Ну, что же ты молчишь? Когда женщине что-то нужно, она рта не закрывает.

И тогда Баялынь решилась.

— Мой повелитель! Не за Михаила, но за тебя боюсь я. Твою справедливость славят во всех странах, но до конца ли ты убедился, что Тверской князь заслуживает казнь?

— Твой Тверской князь отравил мою сестру! — жестко ответил Узбяк. — Этого одного достаточно, чтобы приговорить его к смерти.

— Михаил — воин, — спокойно и мягко возразила Баялынь. — Зачем воину убивать женщину? Ведь он пощадил Кавгадыя и даже с почестями принял его у себя...

— Кавгадый был моим послом! — вновь распаляясь, возразил Узбяк.

— А жена князя Юрия — твоя сестра!- так же мягко и вкрадчиво возразила гречанка. — Неужели твой Михаил, — она сделала небольшое ударение на слове «твой», — столь глуп, что не знал об этом или не понимал, какое горе он причинит хану Узбяку, убив его сестру? Да еще взяв ее в полон! Нужно просто быть сумасшедшим, чтобы решиться на такое! А на сумасшедшего твой князь Михаил не похож...

Хан Узбяк некоторое время молчал, глядя на Баялынь и осмысливая сказанное.

Он понимал, что слова жены справедливы и вполне возможно, что его сестру отравил кто-то другой, тем самым поставив князя Михаила в столь уязвимое положение... И Баялынь, словно прочитав его мысли, тонко улыбнулась и проговорила:

— Да, мой повелитель, я думаю, что Кончаку отравили враги Михаила, чтобы ты вознегодовал против него, но эти люди не только враги русского князя, они и твои враги, — и ханша вновь тонко улыбнулась.

Узбяк даже вздрогнул, настолько поразило его, что женщина так точно разгадала его мысли.

— Может быть, ты в чем-то и права, — медленно ответил хан. — Но сколько уже было об этом городе, о тверских князьях, которые, кажется, не ведают, что Русь состоит в подчинении у Орды... И этот твой Михаил, — хан старательно подчеркнул слово «твой», — самовольствует и продолжает считать себя великим князем, невзирая на ярлык, который я выдал Московскому князю Юрию...

— Но раньше этого ты выдал такой ярлык князю Михаилу, — возразила Баялынь.

Узбяк не нашелся, что ответить. Вновь гневно сошлись его брови, и он крикнул:

— Ты брала от него подарки!

— Все жены брали! — тотчас возразила Баялынь. — И ты сам брал подарки Михаила, и Кавгадый твой любимый брал! И Чолхан брал! Все брали от него подарки!

И вновь Узбяку нечего было ответить — гречанка опять оказалась права. У него пропало желание остаться у нее на ночь. Он поднялся, взял с широкого ложа свой пояс, начал застегивать его на шароварах. Служанки кинулись подавать хану мягкие сапоги и расшитый золотом халат.

— Ты уходишь, повелитель? — сразу понурившись, спросила дочь великих Палеологов. — Ты не хочешь остаться у меня на ночь?

— Заботы государства не оставляют меня и по ночам! — напыщенно, скорее, чтобы эти слова слышали служанки, произнес Узбяк.

— Тогда, повелитель мой, выпей на прощание!

Узбяк принял кубок из рук гречанки, осушил и, несколько смягчась, привлек ее к себе. Баялынь с такой готовностью и женской беззащитностью и тоской приникла к нему, что Узбяк порешил остаться...

Князь Юрий в эту ночь пировал у Кавгадыя. Прибежавшая в вежу к Кавгадыю одна из служанок Баялынь пошептала ему на ухо, что великий хан остался на ночь у Баялынь, что был у них разговор про князя Михаила и князя Юрия и что великий хан был очень рассержен и даже кричал.

— На кого он кричал? — спросил Кавгадый.

— На князя Юрия, на тебя... и на князя Михаила...

— Ладно, ступай... — Кавгадый сунул ей в ладошку серебряную монетку, потянулся к кубку, сделал несколько глотков.

Служанка бесшумно, как мышь, выскользнула из вежи.

— Что она сказала? — наконец, не выдержав, спросил Юрий.

— Она сказала, что великий хан тобой недоволен... — язвительно улыбнувшись, ответил Кавгадый. — Даже кричал, что ты — трус, бежал с поля боя и позволил Михаилу захватить в полон твою жену и его сестру!

Глаза у Кавгадыя превратились в узкие щелки, он ехидно улыбался.

Ярость захлестнула Юрия, он еле сдержался, отпил из кубка вина, спросил с трудом:

— Хотел бы я знать, что он про тебя сказал...

— Про меня великий хан сказал, что Кавгадый все делает для князя Юрия, что, может, и помогает ему, но, видно, князь Юрий не может быть великим князем всея Руси... — Кавгадый засмеялся, снова стал пить вино из кубка.

— Что ты сделал для меня, что?! — Юрий вскочил с кошмы, сжав кулаки. — Это по твоей вине я лишился жены! Ты меня уговорил идти воевать этого тверского волка! Где твои обещания?! А ежели меня, а не Михаила на суде обвинят, что тогда делать будешь?

— Михаила обвинят — ты великим князем будешь, тебя обвинят — Михаил великим князем будет, ха-ха-ха! — залился смехом Кавгадый.

Юрий взял себя в руки, тоже выпил вина из кубка, остатки вылил на кошму и сказал спокойно:

— Если на суде обвинят меня, крестом клянусь, я скажу великому хану и всему совету, кто на самом деле отравил мою жену... — Юрий злорадно наблюдал, как менялось выражение лица Кавгадыя. — Сам издохну, но и твоя голова полетит следом за моей.

Кавгадый испугался всего на мгновение, слишком он был хитер, чтобы поддаться на такую угрозу. Он закрутил головой, зацокал языком, заговорил, будто утешал князя:

— Ай, ай, нехорошо, Юрко, нехорошо ты говоришь, ай, как нехорошо... Ну, скажешь ты на меня, а кто тебе поверит? Ты забыл, что ты — русич, а я — татарин! Что моя мать булгаркой была! Что я двоюродный брат великого хана Чингиза! Да и зачем тебе такое говорить на меня, своего друга? Зачем тебе издыхать? Тебе не надо, мне тоже не надо! Объедем всех, кто в совете, — всем подарки дарим! Чолхан — подарки давай! Ахмыл — тоже давай! Мурза-Чет — большой подарки давай! Многа подарки давать надо! И Узбяк — тоже давай! Сегодня он одно сказал, завтра другое сказал, как ему члены совета скажут. Ты мне друг, я тебе — друг, не веришь? Веришь? Зачем тогда кричать? Тиха нада. Серебро доставай, купцов бери — твоя и моя голова серебром выкупай...

Кавгадый качал головой и улыбался, и глаза сверкали сквозь узкие длинные щелки, и Юрий смотрел в эти щелки, и суеверный страх заливал его душу. Он спросил хрипло:

— Когда снова суд соберется?

— Аллах ведает... когда Узбяк прикажет, тогда и соберется...

Уже поздней ночью Юрий скакал по степи, с яростью пришпоривая коня, и несколько дружинников едва поспевали за ним. Среди дружинников был боярин Федор Бяконт. Низкие, большие и яркие южные звезды освещали серебристым светом бесконечную степь. Вдруг Юрий резко осадил коня, упал с седла на землю, стал кататься по ней, рвать сухую траву и кричать, будто в забытьи:

— Он святым мучеником стать хочет! Погань тверская! И Кавгадый погань! Все предатели! Твари гнусные! А вот пожалеет его хан, что тогда?! — Юрий поднял голову, обвел мутным взглядом окруживших его дружинников, и глаза остановились. — Михаил снова великим станет? А я? А Москва? Переяславль отдать? Коломну отдать? А я, как брат Иван, грехи замаливать буду? А власть как же, Федор? За власть ведь насмерть бьются! Родителей травят, сестер, братьев! Вона, бают, Чингиз ихний родного брата убил... А я не хуже других! Такой же, как все! Грешен — каюсь истово! Но не паче прочих! За Русь святую душа страждет! Слышь, Федор!?

— Слышу, князь... — сумрачно отозвался Федор Бяконт. — Сказано в Святом Писании: «Яко держава моя и прибежище мое еси Ты!..» Я так мыслю, князь, что не меч, но крест православия — наша крепость и спасение всей Руси. В вере правда, князь, и только в ней! А кто власть князя великого заберет — князь Михайло али ты, разве это так важно, разве в этом спасение Руси великой?

Юрий тяжело поднялся с земли, поймал коня за уздцы, притянул конскую голову к себе, погладил по мокрой, взмыленной шее, глянул на боярина, усмехнулся:

— Тебе, Федор, стало быть, не важно, кто великим князем всея Руси будет, я али Михайла? Хорош, нечего сказать, хор-р-ро-ош... Коли так, я тебя подле себя не держу — вольному воля...

— Не гони, князь, я тебе ишшо пригожусь... — невесело вздохнул боярин Бяконт.

— А коли так, то мысли свои при себе оставь, боярин. И делай так, как я велю... И запомни, как бы суд ханский ни порешил, Михайла отсюдова живой не уедет. И князем великим всея Руси буду я! Запомни это, боярин, ежли... жить хочешь!

И Юрий рывком вскочил в седло, пришпорил коня. Лошадь встала на дыбы, с места взяла в галоп — только ошметья земли полетели из-под копыт.

Изнуренный, измученный неизвестностью, Михаил спал в своей ставке. Сторожа-татары сидели у входа в ставку, внутри и снаружи.

Солнце всходило из-за гор, и по короткой поблекшей степной траве тянулись от стебельков длинные тени. Саженях в трех от ставки великого князя на маленьких скамеечках сидели тверские бояре Петр Михайлович Кусок и Меньшук Акинфиевич.

— Батюшки мои, — качая головой, говорил Меньшук. — Страшно даже подумать, сколько времени мы в этой Орде поганой томимся...

— Да-а... выехали мы из Твери 6 августа на Спаса Преображения, — сказал Петр

Михайлович Кусок. — Думали счастливый день в дороге встретить. Говорится же у людей: «На второй Спас и нищенка яблочко ест!»

— Эх, боярин, — перебил его Меньшук, — это все мудрость еллинская, а нам, христианам, ее Кирилла Святитель заказал.

И они замолчали, греясь под уже раскаляющимся солнцем.

— Ну, кабы знал, что Кавгадый такая собака, — вновь начал Кусок, — давно своими руками пустил бы его в Волгу раков кормить. Ить в полон его взяли,а привечали, как почетного гостя, гостинцев сколько ему наносили, поили, кормили...

— Э-эх! — махнул рукой Меньшук Акинфиевич. — Это вот все они, змеи-аспиды московские! Ишь, как Юрий-то Данилыч с отроками своими да с боярами по ставкам шныряют, мелкими бесами рассыпаются! Да что там, ушла правда на сине небо, по сырой земле кривда ходит...

Тем временем из другой ставки показался боярин Орехов, подошел не спеша к беседующим, произнес с горечью:

— Что же, бояре, будем теперя поминать Юрия Данилыча за честь нашу тверскую и об том детям закажем.

— Пойдет нынче по земле русской слава о бесславии нашем, — вздохнул Петр Михайлович Кусок.

— Князю позор — боярам позор... Недаром княгиня Анна Дмитриевна не пускала князя в Орду, недаром плакала... — раздумчиво отозвался Меньшук.

— А не поехал бы князь в Орду, так Юрий такого бы про него здесь наплел, что Узбяк на Тверь тумены конницы наслал — разорили бы вчистую... Он потому и поехал — не об себе думал, а о своем народе...

На лицах выходивших из соседних ставок бояр, изнуренных, обносившихся, печальных, была написана одна и та же мысль: скорей бы уж хоть какой-нибудь конец.

Меньшук Акинфиевич вдруг хлопнул себя по коленке, решительно поднялся со скамеечки и направился к ставке Михаила. Татарин, полулежавший у входа на кошме, дремал и, приоткрыв один глаз и лениво глянув на Меньшука, не пошевелился.

Меньшук вошел в полумрак ставки, огляделся. Еще один татарин-сторож сидел, прислонившись спиной к натянутому пологу и положив руки на сложенные крест-накрест ноги. Рядом с поясом торчала рукоять кривой сабли. В углу на кошме, свернувшись калачом, спал сын Константин, а рядом, обложенный подушками, полулежал с колодой на шее великий князь Михаил. Глубоко запавшие, исстрадавшиеся глаза его были широко открыты, словно ждали чего-то. На деревянной подставке лежал перед ним псалтырь.

— Здрав будь, княже, — глуховатым голосом поздоровался Меньшук и, оглянувшись на дремлющего у входа сторожа, шагнул поближе, проговорил еще глуше: — Доколе нам тута мучаться да позор терпеть, княже? Доколе собака Юрий над тобой измываться будет? Бежать надо, княже, вот мое тебе слово.

Князь Михаил молчал, продолжая смотреть на боярина, будто изучал его.

— Коней свежих мы приготовим, сторожей этих вином напоим — они до утра будут дрыхнуть, а за ночь-то мы уж вона где будем — попробуй догони! — при этих словах Меньшук вновь осторожно покосился на дремлющего татарина.

Михаил продолжал молчать.

— Я с боярами кое с какими переговорил — все такожде мыслят. Добра и правды мы тута не дождемся, княже. Собака Юрий, поди, давно уж великого хана на свою сторону склонил, подношеньями задобрил. Да ишшо Кавгадый этот — он тебя небось поболе Юрия ненавидит, уж не ведаю только за что.

И опять князь Михаил ничего не ответил. Боярин Меньшук хотел еще что-то сказать, но в это мгновение в ставку вошел игумен Марк, высокий, худой, с длинной седой бородой, в черной рясе, с большим серебряным крестом на груди. Татарин очнулся от дремы, увидел вошедшего игумена и понял, что сейчас будет совершаться утреннее богослужение, не спеша поднялся, вышел из ставки — уважение к православной вере русичей в Орде было незыблемым. Тут же проснулся младший сын Константин, поставил перед игуменом на скорую руку сколоченный аналой, покрытый простым домотканым рушником, поставил рядом на маленьком столике икону. Боярин Меньшук выглянул из ставки, жестом поманил к себе нескольких бояр, и они скоро вошли, помогли Михаилу выбраться из подушек и перин, подняться на ноги и придерживали его, чтоб он мог стоять.

— Слава в вышних Богу и на земле мир, — гулким голосом провозгласил игумен Марк.

Князь перекрестился через колоду.

— Бог Господь, и явися нам, благословен Грядый во Имя Господне! — провозглашал игумен. — Возьмите врата князи ваши, и возьмитеся врата вечныя, и внидет

Царь славы. Кто есть сей Царь славы? Господь крепок и силен, Господь силен в брани, — игумен читал кафизму. — Господь сил, Той есть Царь славы.

А за ставкой, на дворе у входа, стояли бояре, прислушивались к гулкому голосу игумена, сопели, вздыхали, крестились часто.

Игумен Марк закончил заутреню, и вдруг Михаил попросил его слабым голосом:

— Постой-ка, святой отец... Я собороваться хочу.

— Господине, великий княже, — испуганно заговорил боярин Меньшук. — Да что ты? Бог милостив!

— Бог знаю, что милостив, — медленно отвечал князь. — Три раза в этой ночи мне было откровение, что мне сегодня конец. Помяните меня, отцы и братия, во святых молитвах своих, чтобы простил мне Господь Бог все грехи мои, вольные и невольные, я много согрешил перед ним...

Игумен Марк со смущением взглянул в сторону бояр, не зная, нужно ли послушаться великого князя и приступить к обряду.

Боярин Меньшук чуть ли не с отчаянием проговорил:

— Э-эх, княже! Да ты бы отдохнул! Гля-ко, на тебе лица нет! Нешто жизнь, так-то вот убиваться! Мы тебе, княже, дело толкуем! Неча тута с колодой на шее смерти дожидаться! Бежать надо, княже! На родине-то, поди, живым тебя увидеть отчаялись! Тверичи за честь твою грудью встанут! Бог даст, отобьемся, коли хан войско нашлет!

И другие бояре, бывшие в ставке, загалдели, зашумели сдержанно, боязливо оглядываясь на закрытый полог входа, не слышат ли их голосов сторожа-татары.

И вдруг полог ставки разом откинулся, и вошел советник великого хана Ахмет, остановился на входе, прищурившись от полумрака, приглядываясь к стоящему с колодой на шее Михаилу, которого под руки поддерживали бояре, к духовнику князя игумену Марку с раскрытой книгой в руках. Игумен, насупившись, исподлобья смотрел на Ахмета.

— Да ты никак собороваться собрался, князь Михаил. К смерти решил подготовиться? Не рано ли?

— К смерти быть готовым никогда не рано, — с достоинством ответил Михаил.

Ахмет со значением посмотрел на игумена, тот понял и начал складывать в торбу свои книги, самодельный аналой, иконы и двинулся к выходу из ставки. Бояре с осторожностью помогли князю сесть и поспешно вышли вслед за игуменом. Последним ставку покинул сын Константин. Михаил и Ахмет остались вдвоем.

— Что пришел? — спросил после паузы Михаил. — Нешто суд закончился? Хан решение свое изрек?

— Не изрек хан покудова никакого решения, — вздохнув, отвечал Ахмет.

— Какого ж Бога тогда благодарить, что вижу тебя пред собою, Ахмет?

— Какого хошь, такого и благодари, — усмехнулся Ахмет. — Хошь Христа, а хошь Магомета... у нас тут в Орде всем богам молятся...

— Ты-то какому Богу молишься, отец Александр? — спросил Михаил.

— Ахметом меня величать надобно, князь, — чуть нахмурился и тут же улыбнулся советник хана. — Был Александр, да весь вышел... И нет Бога, кроме Аллаха, и Магомет пророк Его на земле.

— Что ж, благодарю Аллаха, что вижу тебя пред собой, Ахмет, — ответил Михаил. — И спросить хочу, долго ли еще мне тако вот мытариться да участи своей ждать?

— Вот, вишь, как повернулось, князь, — нахмурился Ахмет. — Московский князь со своими боярами — люди умные, умелые, знают, где потерять, а где найти...

— Да ведь и мои бояре... и я... не дураки...

— А кто говорит, что вы дураки? — вскинул голову Ахмет. — Да, по-моему, умнее гораздо, и ученее... — он придвинулся ближе к Михаилу, проговорил тише: — Только для тех дел, которые князь Юрий обделывает, ум и ученость вовсе не надобны, тут, князь Михаил, подлость дело делает да серебро — шибко много его князь Юрий в Орде раздарил...

— И тебе дарил?

— И мне, — кивнул Ахмет, — и хану Узбяку...

— А наши подношения что же не берете?

— Берем, — вновь кивнул Ахмет.

— Зачем же берешь, если в деле моем помочь не хочешь? — опять спросил Михаил.

— Деньги всем надобны — хану, князьям, мне — кто ж от серебра откажется, князь, сам рассуди... — Ахмет улыбнулся, и было непонятно, шутит ли он или нет. — А где серебра много? В Новгороде. А кто с новгородскими купцами в дружбе состоит? Князь Московский Юрий. А кто с Новгородом во вражде? Князь Тверской Михаил. Вот теперь и рассуди, князь, чью сторону великому хану Узбяку взять? Твою или

Юрия? Ведь не дадут тебе купцы новгородские серебра, сколь надобно, а Юрию дадут. Стало быть, от кого дани боле будет, от тебя али от Юрия?

— Обманет вас Юрий... ибо подл и коварен... — сухо проговорил Михаил.

— Э-э, княже, княже, да я и сам знаю, что подл и коварен, а ты честен и прямодушен, да, видать, в таком мире все мы живем, что от честности да прямодушия проку никакого нету...

— Неправда твоя, инок Александр...

— Ахметом меня зовут, — перестав улыбаться, перебил Ахмет. — Забудь про Александра...

— И про то, что ты рязанский — русских кровей, тоже забыть?

— А что толку, что ты про это помнишь? Я забыл, а ты помнишь. Ну, рязанский, эка невидаль! Великий хан не за то ко мне расположен душой, а за то, что я силу и правду Орды великой блюду!

— Кака ж така правда? — с трудом усмехнулся князь Михаил, и глаза его сверкнули.

— А така правда, что ежели б не Орда, князь, то не было святой Руси давным-давно и в помине! — с силой, громко выговорил Ахмет. — Лежала бы святая Русь, растоптанная ливонцами и Литвой! И веры бы вашей православной не было! Аль ты забыл, что великий князь Александр Невский говорил? И кто Александру от тевтонских рыцарей отбиваться помогал? Великий хан четыре полка лучшей конницы к Александру послал! А чьи тумены с литовским Гедимином сражались? За кого? За святую Русь!

— За Орду они сражались, которая Русью покудова владеет, — ответил Михаил.

— За Русь, которая входит в Орду, как улус, другим улусам равный. Иль ты того не ведаешь?

— Ведаю... — ответил Михаил.

— А коли ведаешь, что ж ты нас за врагов и поработителей считаешь?

— Да кто ж вы для Руси будете?

Ахмет долго не отвечал, прошелся по тесной ставке, глядя себе под ноги, наконец ответил:

— Потому ты и сидишь тут с колодой на шее... Я смерти твоей никак не хочу... И хан Узбяк не хочет, но есть знатные люди в Орде, ненавидящие тебя люто...

— Кавгадый? — вновь с трудом усмехнулся Михаил.

— Не только. Чолхан. Мурза-Чет. Да и другие... — Ахмет безнадежно махнул рукой. — А знаешь, отчего? Оттого, князь, что врага Орды в тебе чуют.

— А Юрий, стало быть, вам друг?

— Тож враг! И подл ко всему сверх меры! И хитер! В доверие ко всем вошел, подарками задобрил! Кавгадый его за брата своего почитает! Что молчишь? Ты-то вот так не умеешь... Но Юрия усмирить — дело недолгое. Стало быть, ты — враг пострашнее Юрия будешь. Тебя не улестить и великим княжением не купить...

— Ежели честь и совесть с детства потерять, так-то суметь, что раз плюнуть...

— Опять ты за свое, князь, — вновь махнул рукой Ахмет, и в голосе его явственно прозвучала досада. — Честь... совесть... Так уж ты с детства их блюл, что ли?

— Блюл... — прохрипел Михаил. — С самых малых лет...

— Ой ли, князь... — глядя на Михаила, с сомнением покачал головой Ахмет.

— Не было бы у меня колоды на шее, Ахметка, я бы саблю достал за такие твои слова, — дернувшись вперед, прохрипел Михаил.

Ахмет усмехнулся, долго молча смотрел на князя, затем шагнул к выходу из ставки, задержался на минуту, глянул на Михаила пронзительно, прошептал:

— Нешто святые за саблю берутся? — усмехнулся ядовито. — Святые честь свою страданиями да смертью искупают...

— В разум не возьму слова твои, Ахмет... — исстрадавшимися глазами Михаил смотрел на ханского советника.

Ахмет вздохнул невесело, махнул рукой.

— Бежать тебе отсюдова надобно, князь, не мешкая... Я велю сторожей от твоей ставки убрать. Не хочу смерти твоей... Не хочу...

Он вышел, и Михаил услышал его голос. Ахмет что-то по-татарски приказывал сторожам, и скоро до Михаила донеслись шаги — сторожа и Ахмет уходили от ставки, весело переговариваясь о чем-то на татарском языке.

И даже ночью продолжались в Орде великое веселие и великое столпотворение. Полыхали костры, и полуголые рабыни плясали под бубны и завывание дудок, жарились на огне баранина и конина, лилось из бурдюков и тонкогорлых кувшинов алое вино, многочисленные голоса, смех, пьяные крики сливались в густой гул, возносившийся

к низкому бархатно-черному южному небу с гроздьями крупных изумрудных звезд, и духота разлилась по земле, истома порока исходила от полуголых женских и мужских фигур... Бухали барабаны, пели дудки, звенели бубны — пьяное веселие плескалось в ночи, сверкали в отсветах костра шитые золотом кафтаны и камзолы генуэзцев и поляков, литовцев и греков... и все веселились напропалую, и тут же торговали, менялись, сновали в толпах нищие и мелкие воришки, с грохотом пролетали группы всадников — и все это великое столпотворение народов раскинулось от горизонта до горизонта, поражая воображение своей мощью...

Несколько чернявых полуголых персов в атласных огненных шароварах с черными широченными поясами, с бледно-зелеными чалмами на головах суетились, разливая из кувшинов в медные и глиняные чаши и кубки вино, получая плату. Неподалеку оркестр из таких же полуголых, блестящих от пота то ли персов, то ли турок истово бил в барабаны и дул в тонкие, длинные, сверкающие в отсветах пламени костров трубы, а перед ним, пьяно косолапя, танцевала толпа мужиков и баб разных национальностей — видны были даже негритянки в пестрых одеяниях. И в этой человеческой коловерти возле персидского раскидистого шатра, где рядами и пирамидами стояли бочки и кувшины с вином, нежданно столкнулись тверской боярин Меньшук Акинфиевич и московский боярин Федор Бяконт.

Столкнулись два русских знатных боярина, отступили на шаг друг от друга, оглядели с головы до пят, и глаза их источали почти звериную злобу.

— Что, Федор Бяконт, оклеветали великого князя Михаила, а теперь по вертепам празднуете?! Гром вас порази, аспидово племя! Наветчики! Клеветники! Самозванцы, — затопав ногами, громовым голосом закричал Меньшук Акинфиевич и сжал пудовые кулачищи.

— Вражий сын! Душегуб ваш Михаил! Изменник великому хану! Чародей! — таким же громовым рыком ответил Федор Бяконт, и борода его затряслась, и пальцы также невольно сжались в громадные кулаки, и от этих криков люди, толпившиеся и сновавшие вокруг них, разом подались испуганно в стороны, с пьяным любопытством глядя на двоих крепко подвыпивших, разъяренных русичей.

— Тварь! Шакалы! Все московляне такие-то! Свово добра — кот наплакал, так вы на чужое издревле привыкли зариться! Душегубы! — кричал Меньшук, ближе подступаясь к Бяконту.

— Ты на себя глянь! Чушка тверская! Поди, мать твоя с козлом на скотном дворе согрешила! И есть ты — козлиный сын, ха-ха-ха! Богатеи! В кармане — вша на аркане, а туда же — всей Русью заправлять собрались! Ей-Богу, уморил, шут гороховый! Ха-ха-ха! — оскорбительно хохотал Федор Бяконт.

И Меньшук Акинфиевич не выдержал и первым влепил Бяконту пудовую оплеуху. И закипела нешуточная драка. Толпа, окружавшая их плотным кольцом, дружными криками подзадоривала. Кровь уже текла из расквашенного носа Бяконта, а у Меньшука Акинфиевича была рассажена чуть не надвое губа, и струйки крови стекали в бороду. Они топтали по кругу землю, сопели и кряхтели, нанося друг другу тяжелые удары. По всему стану разносились крики, и на эти крики сбегалось все больше людей, и появились русичи — тверские и московские, рязанские и суздальские, полоцкие и галицкие, владимирские и новгородские. Тверичи поддерживали своего Меньшука, а московские своего Федора Бяконта.

— Ату его, борова московского! Хапугу! Змея аспидного! Сукиного сына! Дай ему, чтоб век помнил!

— В харю его, Федор! В харю! Чтоб зубы выплюнул! Бей — не жалей силы московской, Федор! Лупи его, рожу тверскую, вражьего сына!

И страсти были уже так накалены, что, казалось, еще мгновение и московские купцы схватятся с тверскими в нешуточную кулачную битву. Меньшук был яростнее и начал одолевать Бяконта, так вдарив его кулачищем в грудь, что хрястнуло у Бяконта в груди, и он повалился на колени, выплюнув сгусток крови. Толпа ахнула, отшатнувшись, а потом плотнее сгрудилась вокруг дерущихся. Помутневшими глазами смотрел Федор Бяконт перед собой, Меньшук же притоптывал перед ним сапогами в пыли, хрипел:

— Подымайся, змей аспидный! Ханский прихвостень! Наветчик! Бить до смерти буду! Поганый дух твой московский вышибу!

Федор Бяконт встал, шатаясь, выдернул заткнутый за пояс кинжал. В отсветах пламени костров кроваво блеснула сталь клинка. Толпа ахнула, подавшись назад (такие «забавы» в Орде были запрещены строго-настрого великим ханом и ослушавшихся могли даже казнить), а Бяконт, держа перед собой кинжал, медленно наступал на Меньшука Акинфиевича. Но тот не испугался такому повороту событий, ярость тоже

мутила ему разум — он пошарил рукой за поясом, но не нашел никакого оружия и в некоторой растерянности огляделся по сторонам.

— Держи, Акинфиевич! — крикнул кто-то из тверичей и кинул ему из толпы клинок, и Меньшук ловко его поймал.

Толпа заволновалась, тревожные голоса русских купцов послышались в общем реве:

— Эк разобрало-то их, мать честная! Видать, до смерти биться будут!

— Шибко любят друг дружку, ха-ха-ха-ха!

— Нельзя! Хан не велит! Нельзя! — это кричали встревоженные татары. — За то башку яман!

И генуэзцы что-то кричали, и литовцы, и греки, и персы. Задние тянули шеи, чтобы рассмотреть получше, что там творится в кольце потных полуголых людей, и вся толпа колыхалась, шевелилась, как единое громадное и кровожадное существо.

И вот сошлись тверской и московский купцы, кинжал в кинжал, и зазвенела тонко булатная сталь, а потом Меньшук ударил кинжалом Бяконта, и Бяконт ударил Меньшука, и они сцепились, как два разъяренных волка, повалились на пыльную землю, нанося друг другу беспорядочные удары кинжалами, и зачернели на земле пятна крови, и оба уже предсмертно хрипели, но продолжали яростную звериную схватку. И неподалеку продолжали греметь бубны и барабаны, плясали полуголые рабыни, суетливые персы торговали вином и сладостями, зазывая новых покупателей, и черное небо с гроздьями большущих изумрудных, полыхающих зловещим огнем звезд низко нависало над землей, окутанной душной ночью...

И вдруг послышались пронзительные гортанные крики, и плотная толпа народа раскололась надвое, и по узкому проходу, размахивая нагайками по сторонам, полосуя ими голые плечи и спины, шла охрана, плотно окружавшая великого хана Узбяка.

— С дороги! Прочь! Дорогу великому хану! Прочь с дороги!

И вдруг передние всадники охраны стали резко осаживать коней, словно натолкнулись на препятствие. И верно — путь им преградили два мертвых купца, сцепившихся в предсмертных объятиях. Хан Узбяк остановил коня. Один из всадников охраны поднес ближе к земле горящий факел, чтобы хан мог лучше видеть.

— Они поссорились? — отрывисто спросил Узбяк.

— Да, великий хан... — ответил один из охранников.

— Я запретил обнажать оружие в стане Орды, они что, не знали об этом? — хан нахмурился.

— Знали, великий хан, — ответил по-татарски кто-то из толпы. —Шибко ненавидят друг друга...

— Они русичи? — вновь отрывисто и резко спросил Узбяк. — Откуда?

— Да, великий хан, русичи... Один из Тверского княжества, другой из Московского.

Узбяк еще несколько мгновений смотрел на два мертвых тела, усмехнулся презрительно, затем резко пришпорил коня — конь встал свечой и одним прыжком перемахнул через мертвых купцов, поскакал галопом. Охрана метнулась за ним, размахивая нагайками, крича:

— С дороги! Прочь! Дорогу великому хану!

Великий князь Михаил молился, стоя на коленях перед образами. Тихо шевелилось желтое пламя лампады, отбрасывая на своды ставки уродливую горбатую тень, тихо шевелились потрескавшиеся губы князя. Креститься ему было очень неудобно — мешала тяжелая колода, давившая на плечи, до крови натиравшая шею. Но он истово шептал слова молитвы и смотрел в темные и глубокие, как омуты, глаза Спасителя... И вдруг почудились ему в глубине этих бездонных омутов... огни... множество буйных костров — это полыхали дома жителей Торжка. В свете бушующего пламени черными молниями скакали всадники, размахивая саблями... Среди дружинников скакал и князь Михаил, обезумевшие глаза его едва не вылезли из орбит, борода всклокочена, по кольчуге и кованому шлему метались отблески огня, конь ошалело скалил зубы и ронял на землю клочья пены.

Посреди пепелища выла, вцепившись в распущенные волосы и стоя на коленях, женщина. Перед ней прямо на тлеющих угольях лежал мертвый мальчишка, босоногий, в изорванной одежонке, окровавленный.

Вдруг она увидела скачущего прямо на них Михаила, выпрямилась, и беззвучный поток ругательств и проклятий исторгся из ее разверстого рта.

И князь Михаил невольно придержал коня и в растерянности опустил руку с окровавленной саблей, смотрел на женщину растерянно, не зная, что предпринять в ответ на яростные ругательства и проклятия. И тут рядом вынырнул дружинник на коне и на скаку всадил в грудь женщины пику. Она упала навзничь, лицом в дымящиеся головешки костра...

Князь Михаил очнулся от страшных видений. Глаза Христа с иконы смотрели на него скорбно... И тут за стенами ставки послышались близкий перестук копыт, конское ржание, голоса и звон доспехов. Проснулся Константин, вскочил, испуганно глядя на отца. Створки ставки распахнулись, и первым вошел рослый татарин в сверкающей кольчуге, собольей шапке с длинным хвостом. Положив руку на рукоять сабли, он быстрым взглядом окинул ставку, кольнул глазом Константина и, качнув головой, указал на выход.

— Выйди!

Константин взглянул на отца, наклонил вниз голову и вышел. Через секунду в ставку вошел хан Узбяк, взглянул на своего воина, и тот бесшумно исчез. Хан Узбяк долго молча смотрел на Михаила. И он медленно и тяжело поднялся с колен.

— Здравствуй, князь Михаил, — негромко, но отчетливо произнес хан Узбяк.

— Здравствуй, великий хан... — шевельнул потрескавшимися губами Михаил.

— Неужели у тебя, князь, так много грехов, что ты, едва солнце взойдет, молиться начинаешь? — с усмешкой спросил Узбяк. — Слуги мои докладывают — ты и ночью глаз не смыкаешь, пред иконами поклоны бьешь.

— Много грехов, великий хан, — протяжно вздохнул Михаил. — Но пуще молюсь я за свой народ... чтоб даровал Господь ему счастливую, а паче того — спокойную жизнь и благоденствие...

— Много ли один человек у Бога вымолить может, князь? — с той же язвительной усмешкой перебил Узбяк. — А другие князья между тем друг дружке глотки рвут, друг у друга города зорют и жгут... Не будь моей ханской воли, вы, русичи, давно бы друг друга истребили похуже ливонских рыцарей... Одно мне удивительно, князь, вы же все — одной крови, одного племени... одной веры... — при последних словах губы Узбяка раздвинулись в ядовитой улыбке, можно было подумать, что он издевается над князем.

— Видит Бог, всегда желал я поступать по правде и справедливости, да не всегда так выходило. И никогда не желал я междоусобиц. Про то тебе лучше моего ведомо... — Михаил взглянул прямо в глаза хану, в его улыбающееся лицо. — Ты пришел сказать, что суд приговорил меня к смерти?

— Для того у меня много слуг, чтобы приходить самому... Почему ты так уверен, что суд приговорит тебя к смерти?

— Потому что Московский князь Юрий оклеветал меня, возвел на меня грехи, в коих я не виновен... Ни в смерти сестры твоей Кончаки... Ни в пленении Кавгадыя... Но суд поверил Юрию и Кавгадыю... так что, кроме смерти, мне ожидать нечего...

Узбяк не ответил сразу, задумавшись, прошелся по тесной ставке, вновь остановился перед Михаилом, через его плечо посмотрел на иконы... встретился с печальным взглядом Спасителя, долго смотрел в темные, бездонные глаза, нахмурился, проговорил отрывисто:

— Суд пока ничего не решил. Я еще не назначил день окончательного решения. Но все складывается против тебя, князь, большинство членов суда требуют твоей смерти...

— Что ж, чему быть, того не миновать, — вновь вздохнул Михаил. — Об одном только молю Господа Бога, чтоб простил грехи мои вольные и невольные и чтоб не обрушились на Русь новые беды, смерти и пожарища...

— Смерти твоей не хочу, князь! — перебил Михаила хан Узбяк. — Потому и откладываю день окончательного решения...

Вокруг ставки Михаила охрана расположилась плотным кольцом. Горели факелы, освещая лошадей, отсвечиваясь на кольчугах и в глазах телохранителей великого хана. Из-за стен ставки были слышны голоса разговаривавших, особенно выделялся скрипучий и резкий голос хана Узбяка. Неожиданно один из телохранителей напряженно прислушивавшийся к разговору, отошел в сторону, прыгнул в седло своего коня и поскакал в сторону раскинувшегося лагеря Орды, полыхавшего огнями костров и факелов. Оттуда явственно доносились звуки многочисленных флейт и бубнов. Телохра-

нитель скакал между шатров и ставок, проезжая между толпами веселящихся купцов из самых разных стран, было видно, что он кого-то старательно искал. И, наконец, нашел — перед помостом с танцующими полуголыми мулатками на расстеленных коврах и разложенных подушках полулежали с кубками в руках Кавгадый и князь Юрий в окружении московских купцов и татарских друзей Кавгадыя. Все были пьяны и веселы, глядя на искрометный зажигательный танец мулаток. Телохранитель спрыгнул с коня, пробрался сквозь толпу к коврам, на которых расположились пирующие друзья, остановился сбоку от Кавгадыя и стал терпеливо ждать, когда тот обратит на него внимание. Наконец Кавгадый его заметил и, отпив из кубка вина, спросил:

— Ну, что?

Телохранитель встал на колени, наклонился к уху Кавгадыя и что-то горячо зашептал, стреляя глазами по сторонам.

— Хорошо. Иди... — поморщившись, перебил телохранителя Кавгадый.

Князь Юрий внимательно наблюдал за ними и, как только телохранитель удалился, спросил:

— Что он сказал?

— Плохие вести, князь, — пьяновато улыбнулся Кавгадый. — Великий хан сейчас в ставке у Михаила. Он сказал, что не хочет смерти Михаила и потому откладывает день окончательного решения суда.

Князь Юрий проглотил ком в горле, щека его нервно дернулась, он судорожно выпил вина, проговорил:

— Надо что-то делать, Кавгадый... а то может так случиться... — Юрий не договорил, вновь жадно отпил вина.

— Что великий хан помилует Михаила и вернет ему ярлык на великое княжение... — продолжал усмехаться Кавгадый. — А у тебя отберет...

— Я тебе уже говорил, Кавгадый, — с приглушенной яростью проговорил Юрий, — мне будет плохо — тебе еще хуже станется...

— Ай, Юрий, опять ты нехорошо говоришь! — зацокал языком, закачал головой Кавгадый. — Великий хан любит князя Михаила, а Кавгадый любит князя Юрия!

И Кавгадый обнял Юрия за плечи, резко притянув к себе. Вино из кубков расплескалось им на колени.

— Спаси Бог от такой любви... — зло процедил Юрий.

— Зачем спаси Бог? Пусть твой Бог спасет тебя от Михаила! — засмеялся Кавгадый, отставив руку с кубком в сторону.

Тут же подлетел слуга и из тонкогорлого позолоченного кувшина налил в кубок вино. Кавгадый стал пить жадными глотками — вино лилось по усам и бороде на золоченый кафтан и шелковые шаровары.

— На Бога надейся, а сам не плошай... — пробормотал Юрий, стукнув себя кулаком по колену. — Я знаю,что делать...

— У вас, русичей, все на словах хорошо! — тяжело выговаривал князь Узбяк. — А на деле-то что выходит? Первый улус в Орде чей? Русь! Первый среди равных! Так я, хан Узбяк, говорю! Вам, князьям русским, дань тяжела? Думаете, другие улусы меньше платят? Вы посчитайте лучше, сколько денег на междоусобицы тратите! Какой разор своему народу творите! — хан Узбяк говорил тяжело и медленно, словно гвозди вколачивал. — Думаешь, ливонцы к вам придут али литовцы — данью отделаетесь? Вырежут вас до единого — и дело с концом! А кто в живых уцелеет, тех в свою веру обратят!

Князь Михаил молчал, опустив голову.

— Видно, забыли, что вам великий Александр Невский завещал! — завершая свой монолог, произнес Узбяк.

— Веру православную хранить во спасение душ своих и во имя потомков... — тихо шевеля губами, произнес Михаил. — Единение... всей Руси под рукой великого князя Владимирского...

— И под сенью великого хана Орды, — жестко добавил Узбяк.

Взгляды их встретились, и они долго смотрели в глаза, и великое непокорство прочитал хан во взгляде своего пленника.

— Беги, князь... — негромко сказал Узбяк и шагнул к выходу из ставки. — Сторожей нету... смерти твоей не хочу... беги...

И он вышел.

Резко качнулся огонек в лампаде, когда тяжело запахнулся полог. Михаил обратил глаза свои к темному лику Христа, проговорил медленно:

— Господи Иисусе Христе, он хочет, чтоб явил я пред всеми трусость души своей... чтоб бежал, убоясь смерти, а подданных своих, кои со мной сюда прибыли, обрек на смерть неминучую, лютую. Видно, не знает хан, что смерти души не бывает. И об одном молю тебя, Господи, прими душу мою с миром...

...Был уже почти полдень. Вконец обессилевший князь Михаил дремал. У входа, свернувшись калачом на кошме, спал сын Константин. Михаил вдруг очнулся, тяжело дыша. И тут же чутко проснулся Константин.

— Какой псалом тебе открыть, тятя? — спросил он.

— А вот разверни наудачу, что будет...

Константин развернул псалтырь наугад, и Михаил прочитал первые попавшиеся на глаза строчки:

— Сердце мое смятеся во мне и боязнь смертная нападет на мя...

В ставку бесшумно вошел игумен Марк, перекрестился на икону. Он слышал слова, которые прочитал Михаил, и князь спросил его:

— Что значат слова сии? — спросил Михаил.

— Разве ты не ведаешь, господине, какая правда тебе выходит, — тихо ответил игумен.

— Какая правда? — Михаил невольно вздрогнул.

Игумен не успел ответить, потому что полог ставки распахнулся и влетел бледный, как смерть, один из отроков князя, выговорил с усилием:

— Господине княже! Кавгадый и князь Юрий Данилович сюда идут! И с ними народа множество!

— Знаю, зачем... — ответил князь, силясь подняться. — Убить меня идут!

— Я к ханше Баялынь побегу, тятя! — взволнованно проговорил Константин, бросаясь к выходу. — Небось заступится... Вчерась я был у них... обещала...

И ставка мигом опустела, лишь игумен Марк остался с князем.

Большая толпа москвичей, но между ними мелькали и татары, двигалась к ставке князя Михаила. В середине, чуть ли не по пояс выше других, виднелись на конях князь Юрий и темник Кавгадый. Окружавшая их толпа была явно с перепоя, кричала и ругалась. Приблизившись к ставке, Юрий и Кавгадый спешились. Все произошло буквально в несколько минут. С десяток москвичей бросились в ставке с криками:

— Вражий сын! Душегубец! Изменник!

Один из них схватил Михаила за колоду, и в это мгновение вернулась князю его прежняя могучая сила, он ударил московского отрока ногой, и тот упал.

Но другие тотчас наперли на князя, и он зашатался и все же не упал, а двинулся вон из ставки, таща на себе повисших отроков, которые все пытались повалить его на землю. И в это время Юрьев отрок Иванец, громадный детина с могучими руками схватил Михаила за голову и стал валить на землю, приговаривая:

— Скоклив ты, князюшка... спешлив... куды идти собрался?

И повалил-таки князя на землю, ибо тому колода мешала противиться. И тут другой отрок, такой же детина, Романец задрал князю рубаху, обнажил Михаилу грудь и ударил широким ножом. Михаил дико закричал, забился, но Иванец и другие московские отроки крепко держали его да Романец сидел верхом, придавливая к земле. Он повернул нож в груди, левой рукой ловко ухватил трепещущее сердце и вырвал его! Тело князя дернулось раз, другой, замерло, и глаза потухли. Из раскрытой груди ручьями текла кровь.

Юрий и Кавгадый стояли притихшие и белые лицом, да и вся толпа притихла, сжалась — происходящее на секунду показалось всем страшным сном. Многих охватил суеверный страх, усиленный вчерашним пьянством. Но это длилось мгновение, а потом москвичи увидели бегущих на выручку своему князю тверичей, и уже в следующую минуту перед ставкой затеялась кровавая драка, которая кончилась, лишь когда появились татарские конники из охраны великого хана. И москвичи и тверичи кинулись врассыпную.

Кавгадый и Юрий были бледны, молча поводили глазами по сторонам, а перед ними лежало тело князя с располосованной грудью, из которой все еще сочилась горячая кровь. Кавгадый положил руку на плечо Юрию, коротко качнул головой, дескать, поехали отсюда.

Когда они садились на коней, Юрий глухо сказал:

— Ну, друг... по гроб жизни не забуду я услуги твоей. Ты мне дороже теперь единоутробного брата. Проси, чего хочешь... А Узбяку я сам скажу, что нет у него слуги вернее, чем ты!

Кавгадый посмотрел на него искоса, усмехнулся загадочно.

— Не братайся со мной... гнусное дело ты сотворил... да и меня на него натравил...

К своему изумлению, Кавгадый увидел, что у Юрия даже бровь не дрогнула.

Он улыбался, покачивая головой:

— Экой ты шутник, Кавгадый...

Толпа вновь стала собираться у тела мертвого князя. Кавгадый тронул коня и подъехал вновь к тому месту. Юрий за ним. Толпа расступилась, и они увидели страшное деяние рук своих. Юрий набрал в грудь воздуха, проговорил громко:

— Вот он, разбойник! Враг великого хана и мой враг! По делам воздает Господь человеку!

И вновь Кавгадый с изумлением смотрел на Юрия. Потом сказал холодно, бросая косые взгляды на притихшую толпу татар и русских:

— Ведь он тебе вместо отца по вашим княжеским законам был, дядей и старшим братом приходился — что же, его тело так и будет валяться шакалам на растерзание? Возьми его и вези в свою землю и погреби в отчине по вашему обычаю.

Юрий прикусил губу, нахмурился и жестом подозвал одного из отроков. Тот взглянул на князя и, еще не зная, о чем пойдет речь, стащил с себя кафтан смурого деревенского сукна, подошел к мертвому князю, перекрестил и накрыл кафтаном.

— Прикажи там... чего надобно... — кривя нервно губы, проговорил Юрий. — Чтоб телегу достали... лошадей... Ну, сам знаешь...

Отрок тут же позвал трех других, притащили откуда-то доску, на нее положили окровавленное тело, закутали его в какие-то кошмы, взятые из порушенной ставки, взвалили тело на телегу, привязали веревками и повезли вон из стана. Толпа молча глазела вслед...

Кавгадый и Юрий подъехали к ханской ставке. Охрана пропустила их, и они вошли внутрь. Хан сидел в глубине огромной ставки на возвышении, и у ног его расположился Ахмет. И оба угрюмо, с большой неприязнью смотрели на вошедших Кавгадыя и Юрия.

— Что? С чем пришли? — резко спросил Узбяк.

— Врага твоего и злоумышленника более нет, — по-татарски ответил Кавгадый.

— Мои отроки избавили тебя от врага твоего, солнце души моей, великий хан! — рассыпался азиатской лестью Юрий. — Ради тебя не только голову — саму душу готов положить, свет очей моих, великий хан!

— Ладно, ступайте... — поморщился Узбяк, перебивая Юрия.

— О, великий хан... — начал было снова Юрий, но Узбяк брезгливо остановил:

— Я сказал тебе, ступай...

Пятясь, Кавгадый и Юрий вышли из ханской ставки...

— Ну, Ахмет, что скажешь? — после паузы заговорил Узбяк, невесело усмехнувшись и покосившись на мрачного Ахмета. — Ты же всегда правду говоришь.

— О чем мне говорить? — вздохнул Ахмет. — Но если ты велишь...

— По-твоему, нехорошо... несправедливо поступили мы?

— Все, что в этом мире ни делается — все справедливо... Нельзя же одного признать великим князем по праву и закону и вдруг отдать великое княжение другому потому только, что он ловок и подл, но предан нам. Неправду говорю? Теперь Юрий-то прольет тверской кровушки, не пожалеет, ох-хо-хо...

— Сам знаю, что нехорошее дело... — нахмурился Узбяк. — Выдал тверичей Москве. Михаила шибко жалко... Одна польза — за русичей мы теперь спокойны быть можем. Московские князья для нас полезнее... Что, опять мне наперекор говорить будешь?

— Полезнее, — неохотно согласился Ахмет. — Только Юрия все одно терпеть не могу... Да думаю я, великий хан, сим дело не кончится. Не жилец князь Юрий на белом свете, чем хошь поклянусь, не жилец... Тверичи без мести его не оставят...

— Ты хочешь сказать, что у русичей снова будут войны?

Ахмет напряженно и задумчиво смотрел в пространство, словно пытался там увидеть будущее земли своих предков. Наконец проговорил:

— Будут... у русичей много будет войн...

17 августа 1997 года

МАЙКЛ КОРДА

Ослепительная жизнь

Глава 9

Алексу не удавалось проводить на яхте столько времени, сколько ему хотелось. Он мечтал оставаться на море месяцами и даже отправился в длительный круиз вокруг Греции с Грэмом Грином (который описал свои впечатления в чудесном романе «Ценой потери», где Алекс выступает в роли уставшего от жизни магната Дрейтера), но дела «Лондон Филмз» и «Британского льва» удерживали его дома и приносили очень мало удовлетворения.

Попытки соперничать с Голливудом Алекс прекратил. Нехотя он давал возможность новому поколению английских режиссеров сравнительно свободно делать то, что им хочется, имея при этом финансовую поддержку. Алекс смягчился: он проявлял сочувствие, готовность поддержать, посоветовать, когда к нему обращались, но напрямую не вмешивался в работу своих продюсеров и режиссеров и, как правило, ограничивался предложениями по поводу того, как сделать фильмы более кассовыми на международном рынке — здесь его мнение было ценным и авторитетным.

Он понимал, что «Британский лев» никогда не сможет выплатить трехмиллионный правительственный заем. Сроки уже продлевались однажды в 1951 году, и теперь он считал, что по крайней мере один миллион никогда не будет возвращен. Несмотря на это, Алекс увеличил производство, полагая, что у него нет выбора. Речь шла о жизни или смерти, а Алекс был намерен жить.

Для «Лондон Филмз» он получил финансирование из совершенно неожиданного источника — от Роберта Даулинга, нью-йоркского финансиста, который, поддавшись обаянию Алекса, выложил сперва 500 тысяч долларов, а потом еще 15 миллионов. Одним из уникальных свойств Алекса было умение пробуждать романтика в любом человеке. Даулинг был молчаливым, крупным, физически очень крепким человеком. Своим самым важным достижением он считал то, что смог без остановки проплыть вокруг Манхэттена, и теперь мечтал, подобно Байрону, переплыть Геллеспонт. На торговле недвижимостью он сколотил значительное состояние. Кино же его никогда не интересовало, поэтому решение финансировать «Лондон Филмз» удивило всех, кроме Алекса, который сразу же увидел в Даулинге богатого человека, ищущего новые просторы для деятельности.

Во многих отношениях Даулинг был идеальным инвестором, потому что ни во что не вмешивался и философски относился к возможным потерям, без сомнения, потому, что операции с недвижимостью всецело занимали его внимание, а вложения в кино были своего рода увлекательной авантюрой.

В 1953 году отмечалась двадцать первая годовщина «Лондон Филмз», и по этому случаю Алекс решил устроить торжества. К несчастью, единственным фильмом, которым это событие можно было отпраздновать, оказалась «История Гилберта и Салливана», с самого начала обреченная на неудачу. «Изгнанник с островов» Кэрола Рида вышел годом раньше, а юбилей было бы логично отмечать этим фильмом, к тому же он и Алексу нравился. Во время работы над ним моему отцу пришлось съездить в Индию и на Цейлон, где он выстроил две туземные деревушки. Обе были смыты во время наводнения, так что их пришлось строить заново. Туземцы не хотели сотрудничать, все были недовольны, а у Керимы, актрисы, игравшей туземную красавицу, ока-

Продолжение Начало см «Искусство кино», 1997, № 7, 9, 10, 11, 12; 1998, № 1, 2

залась слишком маленькая грудь, так что пришлось прислать специальный подбитый ватой и губкой лифчик, на который в знойную погоду она все время жаловалась. «Звуковой барьер» Дэвида Лина тоже появился годом раньше и имел большой успех. Фильм Золи «Плачь, любимая страна» тоже уже вышел на экраны и завоевывал заслуженные призы.

О торжествах Алекса я услышал издалека. В тот год я отмечал собственное совершеннолетие. Я сдал общий вступительный экзамен и вернулся в Англию проходить собеседование в колледже Магдалены в Оксфорде; президент колледжа был предварительно хорошо подготовлен моим отцом, Алексом и Бренданом Брэкеном. Со мной сурово побеседовал старший декан колледжа; мне пришлось провести ночь в холодной темной средневековой келье и пройти экзамен, который даже мне показался весьма поверхностным. Вскоре мне сообщили, что я буду принят в колледж Магдалены, как только отслужу в армии.

Я сидел в казарме Королевских военно-воздушных сил в Падгейте близ Ливерпуля вместе с еще тридцатью девятью несчастными перепуганными рекрутами и слушал, как сержант рассказывает нам об армейской жизни.

И Алекс, и мой отец долго обдумывали мою службу в армии. Ни тот ни другой не были столь наивны, чтобы поверить, что два года в военной форме сформируют мой характер или вообще пойдут мне на пользу. Золи был до такой степени настроен против службы в армии, что держал своих сыновей подальше от Англии и убеждал моего отца последовать его примеру. Винсент был склонен согласиться с Золи. Сначала он рассмотрел вопрос о том, не поступить ли мне в Сорбонну, но, как выяснилось, тогда мне, вполне вероятно, придется отслужить в армии и во Франции, и в Англии. Потом он предложил отослать меня в колледж в Америку, но в конце концов смирился с неизбежностью, о чем постоянно и говорили ему Алекс и Брендан. Брендан с готовностью предложил избавить меня от пехоты и несколько раз приглашал к себе на приемы маршалов авиации, в результате чего после медкомиссии я получил предписание явиться в Падгейт.

Без сомнения, маршалы авиации следили за моими успехами и докладывали Брендану, но в основном меня оставили в покое вплоть до смерти Георга VI, когда выяснилось, что королевская семья не располагает необходимым количеством карет для организации подобающих похорон и последующей коронации Елизаветы, и Алекс попал на первые полосы газет, когда выделил из реквизита студии четырнадцать карет, запряженных каждая двумя лошадьми. Благодаря его щедрости я тоже стал известной личностью, и вскоре меня уже наперебой просили рассказывать истории о Голливуде и звездах. Когда во время одного из наших еженедельных телефонных разговоров я сказал об этом отцу, он прислал мне пачку фотографий кинозвезд с автографами, и я вскоре приобрел некоторую популярность, потому что раздавал снимки звезд размером 8x10 с автографами. Особенно большой спрос был на Дайану Росс (английский эквивалент Джейн Мэнсфилд) в купальном костюме. Как заметил один капрал, он «не видел подобной пары грудей с тех пор, как перестал сосать материнское молоко».

После завершения рекрутской подготовки меня направили на нескончаемые курсы, которые королевские BBC организуют для своих членов.

Как-то во время тушения учебного пожара пламя разыгралось не на шутку, и нам пришлось по-настоящему бороться с огнем, пока наконец не прибыли гражданские пожарные и не погасили пожар. Я наглотался дыма, так что о праздновании юбилея «Лондон Филмз» читал, лежа в госпитале. Я с интересом отметил, что ни на одной фотографии, которыми пестрели газеты, среди гостей не видно было Элексы.

Вскоре меня перевели в сильно засекреченное подразделение, расквартированное в Германии, которое совершало разведывательные вылеты над территорией Восточной Германии, иногда захватывая часть советского воздушного пространства. Таким образом, о втором важном событии в семействе Корда я прочитал в «Таймс». Элекса стала, наконец, леди Корда. Свидетелями на гражданской церемонии бракосочетания были Эдди Корнильон-Молинье и баронесса Мура Будберг. На фотографиях новобрачные выглядели не слишком счастливыми. Отец невесты прислал поздравительную телеграмму следующего содержания: «Сэр Александр слишком стар для моей дочери».

То было замечание в высшей степени справедливое, однако возражениям мистера Бойкана вскоре положил конец дождь подарков, в числе которых был и мотель в Канаде. Одновременно в некоторых газетах — одному Богу известно, откуда — появилось множество фотографий Элексы, о которых было тактично сказано, что они были сделаны «до того, как она познакомилась с сэром Александром» в период, когда

она «проходила пробы для роли». В основном это были стандартные рекламные фотографии, кроме одной, на которой Элекса по причинам, известным лишь ей одной, запечатлена посасывающей леденец и облаченной в расстегнутую до талии рубашку сержанта американской армии и в военную фуражку.

Я с интересом узнал, что сэр Александр и леди Корда заняты поисками дома, и ничуть не удивился, что на сцене вновь возникла Мария, как и прежде утверждавшая, что она остается единственной истинной леди Корда.

К моему ужасу, на фотографиях Алекс стоял, обняв Элексу за плечи, как тогда на яхте после проигрыша в Монте-Карло. Это была в точности та поза, в которой он (или я сам) являлся мне в сновидениях.

Я с нетерпением ждал отпуска, но получил его лишь осенью. Переодевшись в гражданское, я отправился в аэропорт. Подвезти меня вызвался некто Алекс Паал. В Калифорнии он годами зарабатывал на жизнь тем, что фотографировал красивых девиц и организовывал им кинопробы. В Лондоне Паал возник во время второй мировой войны — был сержантом американской армии, фоторепортером и вообще мальчиком на побегушках. Он мог раздобыть номер в «Клэридже», когда свободных мест не было, мог достать бифштексы, когда это не удавалось никому, любого более или менее значительного человека мог познакомить с девушкой. Короче, в армии он делал в точности то же, что и в Голливуде перед тем, как его призвали, и был, пожалуй, единственным сержантом в американской армии, проживавшим в «Клэридже». Жить именно там было очень важно для Паала, потому что так он оказывался рядом с Алексом, которого просто боготворил. Молодой венгерский эмигрант Паал, пробавлявшийся сомнительными делишками на окраинах киноиндустрии, мечтал стать великим, как Алекс, мечтал до такой степени, что даже взял себе имя Алекса вместо своего. Он не просто восхищался Алексом, он хотел быть Алексом. Он покупал рубашки той же фирмы, ходил к тому же портному, заказывал себе ботинки такого же фасона и из той же кожи, курил те же сигары. Он мечтал стать продюсером, подобно своему герою, пока же довольствовался тем, что жил, как продюсер.

Винсент ладил с Паалом лучше, чем Алекс, которому в обществе своего почитателя было не по себе, хоть он и прибегал иной раз к его услугам. Ему было неприятно, что Паал посвятил жизнь подражанию ему во всем, возможно, он видел в Паале то, во что сам мог бы превратиться, если бы не был наделен талантом, ставившим его выше обыкновенных венгров-посредников и жуликов. Он держал Паала на расстоянии от себя, вот почему тот и оказался в Гамбурге и захотел подвезти меня.

Паала невозможно было сбить с толку, заставить отступить. Как-то во время войны, приехав в Лондон, он поздно вечером позвонил отцу и попросил разрешения прийти на обед. Сонный Винсент спросил Паала, где тот остановился, и хоть это и было всего в нескольких кварталах от его дома, сказал, что добираться слишком далеко, что на это уйдут часы. На следующий день вечером Паал позвонил снова. Чувствуя себя виноватым, Винсент поинтересовался, по-прежнему ли тот живет в том же отеле. «Нет, нет, Винсент, — ответил Паал. — Я снял квартиру как раз над вашей, я наверху».

Желание угодить у Паала было столь велико, что в его присутствии мне, как и Алексу, было не по себе. А еще мне было немножко неудобно в присутствии Паала и прочих венгерских друзей и соратников Корды, потому что они знали о семье больше меня. С ними Алексу не нужно было изображать из себя английского рыцаря, он мог снова стать венгром, добившимся успеха, называться просто Ласикам.

С ними он мог делиться тем, о чем молчал со своими английскими коллегами, женами, детьми: с друзьями-венграми его объединяли общие воспоминания о Будапеште, Вене, Берлине, о тяготах изгнания, взгляд со стороны на общество, в котором был теперь его дом, о Марии, пьесах и книгах, прочитанных на родном языке. Люди иногда жаловались, что Алекс замкнут и сдержан, но с теми, кто знал его до 1932 года, Алекс никогда не был ни сдержанным, ни замкнутым, и когда он говорил по-венгерски, трудно было не обратить внимание на его живость, на его заразительный смех, на теплоту и обаяние. Как бы хорошо он ни говорил по-английски — а несмотря на свой акцент, говорил он очень хорошо, — венгерский оставался языком его сердца.

Даже Элекса, женщина не слишком проницательная, иногда замечала, что у Алекса есть и другой мир, который ей недоступен, что в нем живет человек, который посмеивается над достигнутым Алексом благополучием, над тщеславием и суетой. Ей становилось страшно.

Я мог бы сказать Элексе, что для того, чтобы по-настоящему узнать семью Корда, надо было говорить по-венгерски, нужно было быть среди них, когда они скидывали ботинки (и маски) и толковали с соотечественниками на родном языке. Мне и

самому не раз казалось, что мои отношения с Винсентом, Алексом и Золи были бы проще, если бы меня в детстве научили их языку, а не языку моей матери. Английский-то я всегда выучил бы. Остальные члены семьи Корда прекрасно с этой задачей справились.

Была целая часть их жизни, которую они не собирались показывать ни Элексе, ни мне.

В Гамбурге по дороге в аэропорт Паал с восторгом говорил о свадьбе Алекса. Это меня ничуть не удивило. Все происходящее в семействе Корда Паал видел в розовом свете, потому что мечтал стать членом этой семьи. Правда, меня удивило, что он знаком с Элексой, потому что вряд ли Алекс стал бы приглашать его к себе.

— Она очень красивая молодая женщина, — сказал Паал, попыхивая сигарой.

— Да, хотя, если судить по фотографиям в газетах, этого не скажешь.

Паал кивнул.

— Так всегда бывает. Надо знать, как фотографировать женщин, это нельзя делать хладнокровно, их надо любить, когда фотографируешь, чтобы поймать суть. Там были и такие особые снимки — ты их видел?

Я призадумался: что он имеет в виду? Потом вспомнил. Паал одарил меня сияющей улыбкой и ткнул локтем.

— Вот как надо снимать. Тебе понравилось?

— Они очень необычны.

— Необычны? Они прекрасны! Открою тебе секрет. Это я их сделал!

На этом мы расстались. Я недоумевал: как же все-таки Элекса попала в поле зрения Алекса. А та рубашка американского сержанта, в которой она была запечатлена на одной из фотографий? Не принадлежала ли она Паалу? Возможно. Даже вероятно, и это хоть как-то объясняло столь экстравагантный костюм. Входила ли она в число тех девушек, которым Паал до сих пор «помогал делать карьеру», используя в основном те же методы, что и в Голливуде перед войной? А новый «Ягуар» и поездка в Германию — расплата за услуги или способ убрать его из Лондона, где его присутствие нежелательно для Элексы, а может, и для Алекса? Это он, Паал, сделал так, чтобы Мура Будберг обратила внимание на Элексу? А если предположить, что это он сделал так, чтобы фотографии «просочились» в прессу, означало ли это, что у него есть еще более пикантные? Паал говорил, что, возможно, станет скоро одним из продюсеров у Алекса, но тогда я счел это его очередной фантазией. Теперь я уже не был в этом столь уверен. Если Алекс собирался позволить Паалу выступить продюсером «Лондон Филмз», то у него должны были быть очень веские резоны. Ведь если у Паала была куча причин оказывать мелкие услуги Алексу, то у Алекса не было ни одной видимой причины оказывать крупную услугу Паалу. Если только, конечно, Паал не знал о леди Корда больше, чем все остальные, может быть, даже больше, чем Мура, знал как раз такое, что Элексе не хотелось бы разглашать.

В Лондонском аэропорту меня встречал О'Бэннон. Как только я появился, он выкинул сигарету, надел фуражку, взял мой багаж и направился к машине, которую незаконно поставил среди такси. Тем, кто работал у известных особ, полиция обычно разрешала некоторые вольности в таких вещах, как, например, парковка. Усевшись на переднее сиденье, я спросил, какие новости.

— Мистер Винсент чувствует себя нормально. Поговаривают, он отправится в Берлин с мистером Кэролом снимать фильм.

— А как сэр Алекс?

— Ну, у него много новостей. Он и ее превосходительство только что купили дом в Кенсингтон-Пэлас-Гарденз, на улице миллионеров, там, где все посольства. Очень хороший дом. С обоих концов улицы железные ворота, привратники, рядом русское посольство, так что, уверен, грабителей не будет. Ваш папа приходит туда каждый день, чертит планы реставрации.

— Ему нравится?

— По-моему, он предпочел бы, чтобы сэр Александр оставался в «Клэридже». Очень большой дом для двоих — огромная лестница, будто в кино, сад, теплица, библиотека. Можно заблудиться. Даже лифт есть.

— Лифт?

— Да, самый настоящий, со стеклянными дверцами и все такое, нажимаешь кнопку, и он везет тебя вверх. Странно как-то видеть такое в доме, но, с другой стороны, сэр Александр всегда недолюбливал лестницы.

— А как ее превосходительство?

— Она намного счастливее, чем раньше, если вы, конечно, понимаете, что я имею в виду. Беднягу Бенджамина уволили.

Я кивнул. Этого следовало ожидать. Элексе вряд ли понравилось бы, если бы ей постоянно напоминали о тех временах, когда она была всего лишь одной из тех девушек, которых Бенджамин вечерами встречал на пороге квартиры Алекса, а рано утром провожал по пустому холлу «Клэриджа» и сажал в такси. К тому же он так и не помирился с Элексой. Может, он и не пытался, потому что был слишком горд или слишком самоуверен, а может, понимал, что толку все равно не будет, и предпочел раскаянию увольнение.

О'Бэннон закурил, прокашлялся и продолжал:

— Сэр Александр спросил Бенджамина, сможет ли тот научиться ладить с ее превосходительством, а этот надменный тип заявил, что да, мол, я попытаюсь, но вопрос в том, сможет ли ее превосходительство научиться ладить со мной. Как вы понимаете, этого было достаточно. Видите ли, Бенджамин все время обращался к ней «мисс», а потом извинялся со словами: «Ах, простите, я хотел сказать «ваше превосходительство», только вот запомнить никак не могу». Однажды он проделал это на обеде, а она сказала: «Ничего страшного, Бенджамин, думаю, больше тебе не придется это запоминать». Она отправилась к сэру Александру со словами: «Либо Бенджамин, либо я». Вот и всё. Не мог же сэр Александр предпочесть слугу жене. Вместо Бенджамина взяли Фредди, стюарда с яхты. С ее превосходительством он намного вежливее, чем Бенджамин. Эти французы умеют обращаться с женщинами. Сэра Александра он устраивает, да еще и функции дворецкого выполняет. У ее превосходительства служанка-француженка, они еще и повара-француза собираются взять с яхты. Я уже говорил Бейли, что скоро ему придется учиться parler francais.

— А он не возражает?

— С чего бы ему возражать? Если придется выбирать между Бейли и ее превосходительством, я ставлю на Бейли. Он ведь не Бенджамин, да к тому же единственный человек в доме, с которым сэр Александр может поговорить о былых временах. Я тут на днях ездил с сэром Александром, пока Бейли отвозил ее превосходительство, и сэр Александр сказал: «Знаешь, О'Бэннон, нынче кругом столько новых лиц, что очень приятно для разнообразия увидеть хоть одно знакомое». Мне он показался немного раздраженным. Я ничего не хочу сказать, но в его-то годы нелегко иметь молодую жену.

Я нашел отца в гостиной. Он откупорил бутылку шампанского, наполнил три банки из-под джема (на моей все еще сохранился кусочек этикетки), протянул одну О'Бэннону и провозгласил тост. Затем мы пили молча, пока О'Бэннон не удалился.

С отцом мне всегда было трудно найти тему для разговора, и с возрастом легче не становилось. Я давно научился не касаться новостей, потому что отец раздражался и говорил что-то вроде: «Да что ты про это знаешь?» Если спросить о работе, он скорее всего скажет: «Да какое тебе дело? Это такая мерзость». Тогда я еще не понял, что говорить что-либо вообще не было необходимости. Он был вполне доволен, если я просто сидел с ним у камина, а он время от времени отрезал мне ломтик салями. Разговоров не требовалось, одного моего присутствия было вполне достаточно. Я ошибался, как и все те, кто полагал, что раз отцу нравится общество, значит, ему нравятся разговоры. Худшее, что он мог сказать о человеке, так это то, что он слишком много болтает.

— Как Алекс? — спросил я.

— А как может быть? Купил новый дом. Они с Элексой его обставляют.

— Они счастливы?

Отец закрыл глаза, будто от боли.

— Почем я знаю. Послушай добрый совет. Когда состаришься, не женись на молоденькой. Очень приятно, когда они где-то рядом, но жениться — это ошибка. Элекса была очень мила, когда была Элексой, теперь, когда она стала леди Корда, все изменилось. Сам увидишь.

Вошла Лейла с Уинки на руках, и я подумал, уж не о себе ли говорил отец. Правда, Винсент был доволен, что на склоне лет начинает новую жизнь. Лейла была столь же разговорчива, сколь отец был молчалив, и хоть он и жаловался, что она слишком болтлива, слушал ее редко. Поэтому было вполне возможно подолгу разговаривать с Лейлой, не привлекая внимания Винсента.

От Лейлы я узнал, что Элекса изо всех сил старается играть активную роль в жизни семьи Корда. Она следила за тем, чтобы Винсента и Золи часто приглашали к обеду, пыталась завязать с отцом разговор за столом, приглашала Лейлу ходить с ней за покупками, даже заезжала с подарками для Уинки. Отец с подозрением относился к проявлению подобного добродушия: он никогда не ставил под вопрос положение Алекса как главы семьи Корда, но одно то, что Элекса была его женой, еще не давало ей в глазах Винсента никаких особых привилегий, и ему казалось, что ей лучше было бы не высовываться, заботиться об Алексе и не совать нос в чужие дела.

Золи, по мнению Лейлы, в большей степени поддался чарам Элексы. Она помогла восстановить мир между Алексом и его буйным братом, чем заслужила благодарность Золи. Но и у Золи тоже оставались на ее счет некоторые сомнения.

Братья Алекса установили неофициальное перемирие с чужаком, но за видимостью сплоченной, счастливой семьи скрывалось все то же напряжение. Элексе дали передышку, решили посмотреть, сможет ли она составить счастье старшего брата и не вмешиваться в его отношения с младшими. Она наверняка понимала их скептицизм. И если так старательно приглашала их к обеду, значит, предпочитала, чтобы с Алексом они виделись в ее присутствии.

На следующий день я позвонил Элексе и отправился в «Клэридж» посмотреть на новобрачных. Когда я вошел, Алекс заканчивал завтрак. С ним был Тибор Касто — протеже, духовник и врач семьи Корда. Почему-то его визиты всегда совпадали с трапезой.

Алекс настолько любил Тибора, что отдавал ему все свои старые рубашки и костюмы: тот был слишком занят, чтобы покупать себе одежду. Как-то Тибор сказал Элексе, что если ей сообщат, что обнаружено тело и на рубашке значатся инициалы Алекса, ей следует спросить, нет ли в кармане стетоскопа, ведь инициалы Алекса стоят на всей одежде Тибора.

Алекс относился к нему, как к сыну, хотя в серьезных случаях скорее обратился бы к доктору Генри Лэксу, давнему другу, жившему в Нью-Йорке, врачу с репутацией превосходного кардиолога и диагноста: Лэкс часто консультировал Тибора по телефону. Тибора же можно было позвать в любое время дня и ночи. Еще большее значение имело то, что Тибор был весел, оптимистичен, умел прекрасно поддерживать разговор на нескольких языках, интересовался литературой и искусством не меньше, чем медициной, короче, был человеком, с которым Алексу было легко и приятно.

Генри Лэкс был намного старше, но обладал теми же качествами. Только вот он находился за три тысячи миль от Алекса. К тому же со свойственной ему твердостью он дал своему пациенту понять, что не все в порядке. Еще давно, когда у Алекса в Лос-Анджелесе случился приступ, Лэкс предупредил его, что сердце у него слабое, и во время каждого приезда Алекса в Нью-Йорк с растущим беспокойством смотрел его кардиограммы. Лэкс рекомендовал чаще отдыхать, есть более здоровую пищу, меньше курить, меньше пить, заниматься, конечно, не слишком серьезно, спортом, может быть, просто прогуливаться ежедневно, и, разумеется, стараться не нервничать и не напрягаться. Алекс выслушивал советы и продолжал жить, как всегда, то ли потому, что по-другому просто не умел, то ли потому, что перспектива дожить до старости его не привлекала.

Я не удивился, увидев Тибора за столом, хотя обратил внимание на то, что Алекс как-то слишком поспешно опустил рукав рубашки, наверное, потому, что ему либо делали укол, либо мерили давление. Я поцеловал его, поздоровался с Тибором и сел.

— Жаль, что ты не в военной форме. Мы как раз отправляемся осмотреть дом, можешь поехать с нами. Если бы тебя в форме ВВС засекли из советского посольства, им было бы о чем призадуматься. А то они так пялятся на мои окна, будто в дом въезжает шпион. Всякий раз, когда мы появляемся, они записывают номер нашего «Роллс-ройса». Иди поздоровайся с тетей, пока я разговариваю с Тибором.

Я зашел в комнату Элексы, она накладывала косметику. Я не знал, как к ней обратиться, но она пришла мне на помощь:

— Я не могу развернуться, — сказала она, — я крашу ресницы, но ты можешь наклониться и поцеловать меня в щеку. Только осторожно, мне не хочется начинать все сначала.

На кровати валялось белье, а на стуле — шуба то ли из норки, то ли из соболя. Очевидно, Элекса согласилась принять подарок, который Алекс столь безуспешно предлагал ей до того, как она стала леди Корда.

— Как у вас дела? Нормально?

— Да. А ты видел, что Алекс подарил мне на свадьбу?

— Нет. Что?

Элекса повернулась, раскрыла небольшую продолговатую коробочку из красной кожи, достала оттуда ожерелье и надела на шею.

— Изумруды и бриллианты. Я сама выбирала. Считается, что я храню его в сейфе, но я вечно забываю шифр, поэтому держу его под подушкой.

Она поднялась, еще раз взглянула на себя в зеркало и закурила. Я заметил, что теперь она пользовалась мундштуком и портсигаром, и изобразил на лице удивление.

— Фаберже, — сказала Элекса. — Алекс решил, что у меня должен быть Фаберже, раз я русская. Мундштук сделан из белого жадеита с бриллиантами, а этот портсигар царь подарил кому-то на день рождения. Мура наверняка знает, кому.

Несмотря на дорогие украшения, Элекса, как мне казалось, еще не овладела искусством одеваться. У нее была красивая полная фигура — на такую, не отрываясь, пялятся мужчины, — лицо с длинным тонким носом, большими выразительными глазами и резко очерченными скулами. Одежда ничего не добавляла к ее внешности, скорее, напротив, отвлекала внимание.

— А как тебе живется в Германии?

— Неплохо. Со службой все нормально, да и ночная жизнь не лишена интереса.

— Уж я-то знаю, — рассмеялась она. — Я провела некоторое время в Мюнхене, училась на оперную певицу. Там черт-те что творилось. Вот было времечко!

Я задумался. Элекса редко говорила о прошлом. Я попробовал представить себе, каким образом она из Канады попала в Мюнхен и в какой мере это было обусловлено желанием изучать оперы Вагнера. Не там ли она встретилась с Паалом?

Мы спустились в холл, распрощались с Тибором и втроем — с Алексом и Элексой — уселись в «Роллс-ройс».

— Что ты намерен делать в отпуске? — поинтересовался Алекс.

— Ничего особенного. Поздно вставать, кататься на машине, если отец разрешит.

— Ммм. А у кого-нибудь, кто служит вместе с тобой, машина есть?

— Есть у некоторых. По уставу это не запрещено. У большинства мотоциклы.

— Мотоциклы? Тогда вот что. Я говорил твоему отцу, что тебе нужна машина, и он был очень недоволен, так что, полагаю, если без его разрешения я подарю тебе автомобиль, ничего, кроме неприятностей, не получится. И все же в твоем возрасте у тебя должно быть то же, что и у других мальчишек. Пусть у тебя будет мотоцикл, а когда отправишься в Оксфорд, обещаю, что у тебя будет машина, тогда она тебе понадобится — девочек покатать, съездить в Лондон. После того как мы осмотрим дом, отправляйся с Элексой и Бейли и купи себе мотоцикл, а я разберусь с отцом. Но запомни, что ты должен быть осторожен.

Я, как мог, поблагодарил Алекса, понимая, что у отца будет ровно столько же возражений против мотоцикла, сколько и против машины, если не больше. Я заметил, что Элекса подмигнула мне.

Кенсингтон-Пэлас-Гарденз, известная в Лондоне под названием К.П.Г., была и остается частной дорогой с воротами и привратниками с обоих концов, совсем как в Бель-Эр. Сначала здесь должна была располагаться королевская резиденция, но потом выросло несколько крупных особняков, многие из которых со временем по финансовым соображениям превратились в посольства.

Даже в незаконченном виде дом и вправду оказался таким, каким обрисовал его мне О'Бэннон. Наверх мы поднялись в лифте, и Алекс подметил, что когда он состарится, Элекса сможет возить его вверх-вниз в кресле-каталке — перспектива, о которой он, судя по всему, всерьез не думал. Мы осмотрели библиотеку, просторную столовую, мраморные ванны, холл, где на столе под стеклянным колпаком стоял большой макет Elsewhere.

Алекс показал, где и что переделал Винсент, продемонстрировал огромный холодильник, привезенный из Америки, объяснил, как работает охранная сигнализация. Взглянув на теплицу, он, вероятно, подумал, не заняться ли садоводством в свободное время. Но такого восторга, как яхта, дом у него не вызывал. Было очевидно, что дом он купил по настоянию Элексы, причем на ее имя, и казалось, чем ближе переезд, тем больше и больше он дорожит своей квартирой в «Клэридже».

По дороге назад мы высадили Алекса у офиса на Пиккадилли и поехали дальше к одному знакомому Бейли — шоферу, который теперь торговал мотоциклами и спортивными машинами. Мы трое — я сам, Элекса в шубке, Бейли в униформе — являли собой довольно странное зрелище среди юнцов в черных кожаных куртках и черных ботинках. В те времена, когда японцы еще не захватили эту отрасль рынка, британские мотоциклы были огромными устрашающего вида машинами, каждая из которых олицетворяла опасность и одновременно триумф сложнейшей техники. Продавец, догадавшись, что имеет дело с людьми, для которых цена значения не имеет, выкатил вперед гигантскую сверкающую махину с мотором, который вполне подошел бы для семейного автомобиля.

Бейли покачал головой.

— Не пойдет, — сказал он. — Даже сэр Алекс догадается, что это гоночный мотоцикл, хоть и ничего в этом не понимает.

Продавец не был обескуражен.

— А как насчет чего-нибудь безопасного? «Веспа» или «Ламбретта»?

— Нет, это слишком уж безобидно, — сказала Элекса. — Нам нужно нечто среднее. Вроде бы и гоночное, но не настолько, чтобы это заметил сэр Алекс.

Продавец на секунду призадумался, потом подвел нас к BSA темно-зеленого цвета, не столь угрожающему, как первый, но явно не менее мощному.

— Вот, — сказал он. — Это мотоцикл для настоящего джентльмена. Плавный, быстрый, бесшумный, на вид ничего устрашающего, но на таких, знаете ли, ездит полиция.

— Можно попробовать? — спросила Элекса.

— Почту за честь, миледи.

Я сел, включил зажигание, проверил уровень топлива и нажал на стартер. Мотор зафырчал, потом заревел, потом, когда я убавил газ, стал грозно рычать. Элекса, обхватив меня руками, устроилась на заднем сиденье, подобрала полы шубки и платья.

— Поехали! Отвези меня назад в К.П.Г.!

Мы стремительно выехали на улицу, развернулись и помчались к Кенсингтон-Пэлас-Гарденз. Потрясенный привратник хотел было нас остановить, но, узнав Элексу, в замешательстве отступил.

— Доброе утро, ваше превосходительство, — прокричал он и отсалютовал.

Мы сделали круг возле советского посольства, отчего все шпионы прильнули к окнам, не останавливаясь, промчались сквозь южные ворота, прогрохотали мимо офиса на Пиккадилли и вернулись в магазин.

— Мы его берем, — сказала Элекса.

Бейли достал из кармана толстый конверт и заплатил новенькими хрустящими пятифунтовыми банкнотами.

Элекса направилась к «Роллс-ройсу», а я остался гадать, как объяснить отцу свое новое приобретение.

Как оказалось, Алекс сдержал слово и уже сообщил Винсенту, который очень разозлился, правда, не на Алекса и даже не на меня. Он подозревал, что это Элекса убедила мужа приобрести для меня мотоцикл, и был очень недоволен тем, что она вторгается в семейные дела. Даже Алекс чувствовал, что зашел слишком далеко, принимая на себя обязанности моего отца, и в конце концов извинился, предложив даже оплатить страховку и расходы по эксплуатации, хотя отца-то больше беспокоили глупость и опасность всей затеи. Винсент был очень враждебно настроен по отношению к Элексе. Мотоцикл стал лишь предлогом. В первый раз Элекса вызвала между братьями ссору, пусть и небольшую, и, как выразился Винсент, «сунула свой проклятый нос в мои дела».

Сам-то он никогда не любил мотоциклы. Многие годы назад, в начале войны, ему предложили секретную работу — строить макеты заводов, самолетов, танков, чтобы вводить в заблуждение немцев. Он дал согласие и первым же вопросом, который ему после этого задали, был: «Мистер Корда, вы умеете ездить на мотоцикле?» Отец ответил отрицательно. «А вы готовы научиться?» Отец задумался и сказал, что хоть он и готов многое сделать ради своей новой родины, учиться ездить на мотоцикле он не хочет. На этом отношения с армией закончились, и Винсент продолжал давать советы по маскировке как гражданское лицо.

Что же до моего мотоцикла, то он на него даже и смотреть не стал.

— Пусть смотрит ее превосходительство, — сказал он. — Полагаю, отныне все мы будем делать то, что нравится ей. Бедный Алекс!

С точки зрения Винсента, худшее, что можно было сказать о человеке, это то, что им вертит или даже просто имеет на него влияние жена. Золи в этом отношении был настроен еще более непримиримо. Никто из них никогда не обращал ни малейшего внимания на требования и предложения своих жен, и, естественно, положение Алекса они считали постыдным и опасным. Брата они не судили. Единственная его вина состояла в том, что он был такой хороший и такой доверчивый и любая глупая корова могла без труда управлять им. Мария превратила его жизнь в ад, Мерль больше интересовалась собственной карьерой, чем им, и вот теперь Элекса втирала ему очки, убеждая покупать для нее баснословно дорогие вещи, недвижимость, настраивая против братьев, влияя на его решения, касавшиеся семьи. Все это было, по словам Золи, «отвратительно».

На самом-то деле Алекс не был ни слаб, ни особенно доверчив. И в его интересах было сделать Элексу счастливой хотя бы потому, что, как он сознавал, еще одного краха семьи ему уже не пережить. Конечно, нельзя сказать, что Алекс купил Элексу, но все же он был в достаточной мере реалистом, чтобы понимать, что в браке между шестидесятилетним мужчиной и двадцатилетней девушкой всегда присутствует фактор денег. Чего он не учел, так это того, что Элекса изменится, став леди Корда, или что ему захочется изменить ее. Как и большинство людей, переходивших от романа к супружеству, они оба испытывали некоторые трудности, пытаясь приспособиться к своим новым ролям.

Стремление Элексы к переменам было понятно. Она была амбициозна, хотела стать богатой. Легко можно было прийти к заключению, что она вышла за Алекса из-за денег, но простое толкование человеческих поступков почти всегда ошибочно. Да, без сомнения, деньги сыграли свою роль, но, лишь став супругой Алекса, Элекса испытала желание самой иметь деньги, а не просто делить с мужем шикарную жизнь.

В семействе Корда женам охотно делали шикарные подарки, если те не интересовались, откуда взялись деньги и сколько их. Элекса же начинала задавать вопросы: какова разница между «Александр Корда Филм Продакшнз» и «Лондон Филмз»? Какая связь существует между «Лондон Филмз» и «Британским львом»?

На эти и множество других вопросов трудно было ответить, даже если бы Алекс и пожелал это сделать. Нельзя сказать, чтобы он был скрытен. Просто годами его финансовые дела велись так, что не поддавались изучению. Ни Марии, ни Питеру не удавалось разобраться в них. Даже Золи знал лишь то, что было угодно Алексу, и жаловался, что старший брат ему не доверяет.

Алекс не доверял никому. У него была врожденная способность манипулировать деньгами, и он один знал, что делает. Он создавал компании, сливал их, ликвидировал, продавал акции, потом снова покупал.

Алекс прославился тем, что без разбору скупал права на романы, пьесы, рассказы, подписывал с актерами долгосрочные контракты, а потом оставлял их без работы. Один актер даже пожаловался, что заключить контракт с Алексом — все равно что стать безработным и получать при этом большую зарплату. У него был контракт с Вивьен Ли, когда Дэвид О.Селзник выбрал ее на роль Скарлетт в «Унесенных ветром», и он получил за это кругленькую сумму. За тысячу фунтов он купил права экранизации никому не известной пьесы, а на следующий день за обедом продал их за 30 тысяч Альфреду Хичкоку (который поставил по ней фильм «В случае убийства набирайте «М»). Он дважды продавал и дважды выкупал права на свои довоенные фильмы и каждый раз наживал на этом состояние. Он спекулировал ценностями так же, как другие играют на бирже.

Золи с Винсентом это понимали. Они ему полностью доверяли, а Элекса — нет, и это неизбежно вело к трениям, в особенности на первом году их семейной жизни.

Не все проблемы «Британского льва» были результатом деятельности Алекса: он не нес ответственности ни за архаичную систему кинопроката в Англии, которую критиковал в течение двадцати лет, ни за то, что правительство не смогло помешать американским компаниям занять главенствующее место на кинорынке. Алекс понимал, что должно пройти время, прежде чем фильм начнет приносить прибыль.

В 1953 году все еще можно было заработать на фильмах, которые он ставил в 1933-м. И если бы правительство и руководство «Британского льва» это понимали, то понесенные компанией в 50-е годы убытки обернулись бы большой прибылью в 60 — 70-е годы за счет повторного выпуска фильмов в прокат и показов по телевидению. В век экономии и аскетизма трудно было объяснить специфику кинопроизводства. Казалось непозволительной роскошью строить в студийном павильоне копию уголка ораторов в Гайд-парке в натуральную величину — в то время как до реального Гайд-парка было рукой подать. Но расходы на строительство декорации были во много раз меньше тех, что потребовались бы, если бы съемочная группа многие дни провела в центре города в ожидании подходящей погоды, мешая движению. Суммы, выплачиваемые звездам и режиссерам, также представлялись экстравагантными обыкновенным людям и даже политикам, но только звезда могла принести успех фильму, особенно на мировом рынке. И эти огромные расходы были, несмотря ни на что, экономически оправданным вложением.

Сам Алекс усложнял себе жизнь своим ироническим отношением к прозе кинопроизводства. Ему не нравилось казаться ординарным бизнесменом и очень по душе был созданный им образ отважного предпринимателя. Возможно, правительство и смирилось бы с убытками «Британского льва», если бы Алекс сам не предоставил им вполне правдоподобное объяснение катастрофы: он — игрок, который сделал слишком большую ставку и проиграл. Напротив, Дж. Артур Рэнк, чьи экономические трудности были ничуть не меньше, не подвергался критике. Поскольку он был обыкновенным, молчаливым, благоразумным бизнесменом, ведшим скромный образ жизни, его трудности воспринимались как обычный риск в бизнесе. Возможно, он совершал ошибки. А кто их не делает? Но он никогда не строил из себя волшебника в противоположность Алексу, который с восторгом играл эту роль и которому теперь приходилось расплачиваться: ведь несмотря на впечатляющие достижения последних пяти лет, ему не удалось совершить ожидаемого чуда.

Алексу пришлось признать, что соревнование с Голливудом бессмысленно. Он

отказался от крупных международных проектов и сосредоточился на чисто британских фильмах. Теперь режиссерами у него на студии становились не живущие в изгнании европейцы или калифорнийцы, а талантливые англичане, такие как Дэвид Лин или Кэрол Рид. Он на собственном горьком опыте понял, что британская киноиндустрия сможет добиться успеха, только если будет иметь глубокие национальные корни, а признание за рубежом придет благодаря качеству, а не подражанию Голливуду. Задолго до Общего рынка он понял, что легче и прибыльнее делать копродукции с европейцами, а не с крупными голливудскими студиями, пусть даже картины получались не столь масштабными и медленнее приносили прибыль.

Алекс словно нашел формулу, которую давно искал. Правда, теперь было уже слишком поздно. Трехмиллионного займа «Британскому льву» едва хватило на то, чтобы дать первый толчок британской кинопромышленности для движения в новом, более разумном направлении. И вот теперь возникла угроза того, что все достигнутое будет уничтожено.

Перед опасностью краха «Британского льва» Алекс отчаянно нуждался в семейном благополучии и не собирался им рисковать, сдерживая Элексу. Никому не нравится целый день спорить о деньгах на работе, а потом вернуться домой и спорить о деньгах с женой. Для Алекса же в тот период несколько часов покоя были поистине бесценны.

У Элексы вошло в привычку покупать Фаберже так, как какая-нибудь другая женщина покупает ботинки. Она убеждала Алекса пополнять коллекцию картин. Она скупала бокалы «баккара», а после обедов и ужинов им с Алексом приходилось самим мыть посуду, потому что прислуга отказывалась прикасаться к столь дорогим предметам. Она упросила его купить ей картину Писсарро и коллекцию бронзы Дега. Почти на каждом комоде или столике красовалось хотя бы по одной вещице Фаберже, по поводу чего мой отец заметил, что «К.П.Г. начинает напоминать Царское Село».

Алекс не смеялся. Ему претило, когда подшучивали над Элексой. Поскольку отец был человеком весьма саркастическим, он частенько обижал Алекса неуважительным отношением к Элексе, и число приглашений к обеду стало сокращаться. Отец не особенно огорчался. Из-за молодости Элексы компания на обедах Алекса начинала меняться. Элексе хотелось видеть вокруг себя более молодых, более «светских» людей. К тому же многие из друзей Алекса, такие как Брендан или лорд Бивербрук, чувствовали себя плохо и редко выходили. Вскоре Алекс обнаружил, что оказался в компании, которая вряд ли понравилась бы моему отцу: богатые амбициозные молодые люди, светские красавицы, пережившие несколько шумных разводов.

Трудно сказать, кто превратил Элексу в светскую даму. С одной стороны, ей хотелось находиться в центре событий, демонстрировать свалившиеся на нее богатство и титул. С другой — может быть, неосознанно, Алекс и сам подталкивал ее в этом направлении. Он стал подшучивать по поводу того, что она слишком толстая, хотя она была всего лишь пухленькой, и в результате Элекса села на строжайшую диету, а аппетит подавляла большими дозами «прелудина». Она стала много курить, и это в семействе, где вид женщины с сигаретой вызывал раздражение. Ее кожа, которая прежде была загорелой и здоровой, стала приобретать пусть элегантную, но болезненную бледность. И хотя резко очерченные скулы придавали ее лицу некий драматизм, в нем при этом появилось еще и что-то хищное.

Алексу, как обычно, захотелось побыть Пигмалионом, несмотря на то что это шло вразрез с его интересами. Он вознамерился подвергнуть Элексу тем же метаморфозам, что и двух своих предыдущих жен, хотя Элекса и была лишена таланта, который мог бы это оправдать. Чтобы она могла носить роскошные платья, ей нужно было похудеть, потому что ее формы никак не соответствовали фигуре манекенщицы. Поэтому Алекс поощрял ее диету до тех пор, пока она не похудела, а потом отвез в Париж, где ее одели по последней моде. Поначалу Элекса охотно сносила все это только из желания угодить Алексу, но постепенно ей захотелось видеть восхищение в глазах ее новых друзей. Она запомнила и применила на практике бессмертный совет графини Виндзорской: «Женщина не может быть слишком худой или слишком богатой».

Во время отпуска я виделся с Элексой чаще, чем было бы благоразумно, так что отец даже спросил, неужели у меня нет знакомых девушек моего возраста. Но у меня их действительно не было. В Лондоне я по-прежнему был чужаком. Да и как могло быть иначе? Мне никогда не удавалось провести в Лондоне более нескольких недель подряд, так что не было ничего удивительного в том, что я тянулся к Элексе, у которой было много свободного времени. Я приезжал к ней после того, как Алекс уходил на работу, усаживался на краешек кровати, читал газету, пил кофе и думал, чем бы заняться. Хоть это и было невинное времяпрепровождение, неизбежно должны были

пойти толки. И даже я стал замечать, что всякий раз, как я прихожу, Фредди заговорщицки поглядывает на меня. Элексе все это было безразлично. Она скучала, не находила себе места, и, с ее точки зрения, хоть какое-нибудь общество было лучше, чем вообще никакого. Имея в распоряжении мотоцикл, мы ездили в зоопарк, коротали вечера в кино, обедали в сомнительных лондонских пабах. Нельзя сказать, чтобы Элекса была несчастна. Трудно быть несчастным, когда у тебя есть все, о чем ты когда-либо мечтал, но она уже чувствовала первые признаки неудовлетворенности, и это ее очень беспокоило.

— Я не понимаю, чего он хочет, — сказала она однажды, когда мы шли по парку. — Прежде все было здорово и увлекательно, но теперь у меня такое ощущение, будто я ему не нравлюсь такой, какая есть, будто он хочет, чтобы я стала какой-то другой. Теперь я должна быть хорошей хозяйкой, разговаривать, как положено, с тем, с кем положено, но мне-то это никогда не нравилось.

— Так ты же теперь леди Корда. У тебя есть деньги. Это не так уж плохо, и ты ведь именно этого хотела.

— Да, хотела. А кто не хотел? Но у меня такое ощущение, будто я лишилась свободы. Алекс, например, не хочет, чтобы у меня в Лондоне была своя машина. Он говорит, что Бейли всегда может отвезти меня куда угодно. Он хочет постоянно знать, где я нахожусь. Ему нравится, чтобы я от него зависела.

— Он тебя любит. Думаю, он ревнует, как большинство мужчин.

— Да, я знаю. Но что в этом хорошего? Он все время звонит, будто желая удостовериться, что я на месте и жду его. Если я иду в парикмахерскую, он звонит мне туда и интересуется, не нужно ли, чтобы Бейли за мной заехал. Но вряд ли истинная причина в этом. Думаю, он проверяет, действительно ли я там.

— По правде говоря, все это напоминает самый обычный брак.

— Тогда, наверно, я не создана для брака.

— Теперь, пожалуй, поздновато об этом думать.

— Наверно. Смешно. Отец больше всех возражал против моего замужества, а теперь все время пишет мне, как хорошо, что я вышла замуж за столь богатого и известного человека, и как он мной гордится.

— Большинство отцов хотят, чтобы их дочери вышли замуж за богатого человека. Это нормально.

— Это все деньги. Мне нравится, что у меня есть деньги, но иногда у меня возникает желание избавиться от них, умчаться в Мюнхен или Париж и недельку побыть самой собой.

Перед моим возвращением в армию Алекс пригласил всех на обед. За столом Элекса была весела. Она всегда чувствовала себя спокойнее, когда Алексу было хорошо. Я обратил внимание на то, что в отношениях Элексы и Муры появился холодок. Я подумал, что Мура, возможно, слишком много знает об Элексе, и ее дни в качестве близкого друга Алекса сочтены.

— Как тебе Лондон? — спросил меня Брендан.

— Ну, немножко скучно.

— Тебе надо было бы найти себе девушку.

— Это не так-то просто.

— Да неужели? Трудно поверить. Зайди к Ридам. По-моему, у них в доме всегда полно девушек.

Алекс кивнул, внимательно разглядывая сигару.

— Развлекайся. Сейчас самое время. В этом возрасте у тебя должно быть как можно больше девушек. У твоего отца-то их уж точно было немало.

Я решил, что во время следующего отпуска нанесу визит Ридам, ведь не мог же я всю оставшуюся жизнь провести в роли кавалера Элексы; да к тому же не исключено, что Алекс своим советом намекал: пора это прекратить.

Алекс испытующе посмотрел на меня.

— Запомни, все девушки разные. Жены все, к несчастью, одинаковы.

— Пожалуй, я был прав, что не женился, — сказал Брендан.

— В этом, мой дорогой Брендан, — сказал Алекс, — и есть настоящая мудрость.

Продолжение следует

Перевод с английского М.Теракопян

XX

МОСКОВСКИЙ
МЕЖДУНАРОДНЫ
КИНОФЕСТИВА

КРУГЛЫЙ СТОЛ

Конец века — конец чернухи?

В рамках XX Международного кинофестиваля в Москве прошла уже ставшая традиционной дискуссия по вопросам культуры, организованная редакцией журнала «Искусство кино».
В этом номере мы публикуем первую часть состоявшегося разговора, в котором приняли участие искусствовед Евгений Барабанов, режиссер Александр Митта, писатель Людмила Улицкая, режиссер Иван Дыховичный, киновед Владимир Дмитриев, писатель Александр Кабаков, критики Виктор Матизен и Андрей Плахов и главный редактор «Искусства кино» Даниил Дондурей.

Даниил Дондурей. Несмотря на свою распространенность, понятие «чернуха», на мой взгляд, достаточно грубое, из публицистического лексикона. Это скорее некая метафора, эвфемизм, даже псевдоним для обозначения круга проблем, касающихся умонастроений нашего общества. Так фиксируется состояние ценностного кризиса как главенствующей парадигмы мировосприятия. Чернуха (другого, более удачного понятия так и не нашли) — своего рода удобная атрибутирующая отмычка для анализа смысловых потенциалов современной отечественной культуры: массового сознания, авторского искусства, отношений интеллигенции с властью, с шоу-бизнесом.

«Конец чернухи» — еще менее удачное словосочетание, так как никакого завершения этой мировоззренческой координаты пока не видно. Все последние годы властвует чуть ли не единая установка на катастрофизм, неприятие будущего, негативную интерпретацию настоящего — установка, по сути своей и функциям репрессивная по отношению ко всем другим ценностным системам.

Самосознание интеллигенции — очень серьезная проблема, поскольку мы должны признать, что давно нет серьезного принуждения власти создавать то, а не другое. Мы живем в абсолютно свободной стране. Более того, в кинематографе, например, наша интеллигенция как никогда прежде контролирует практически все: принципы финансирования кино, самозапуск проектов, распределение бюджетных средств, необязательность связи с потребителем и т.п. И хотя на телевидении более сложная ситуация, но и там, к примеру, принуждение рынка носит достаточно косвенный характер.

У нас, к сожалению, не делается контент-анализ содержания снимаемых картин, представления критики о них, естественно, субъективны, поэтому, касаясь собственно идеологического аспекта, я обратился к такому косвенному свидетельству содержания, каким является аннотация фильма. Примеры взяты из выпущенного к последнему Московскому кинофестивалю каталога самых новых картин, снятых на русском языке. «Общий вагон» Максима Граника: «Пробудившись от кошмара, главный герой начинает замечать некоторые вещи, которые приводят его к догадке о собственной смерти»; «Научная секция пилотов» Андрея И: «В московском метро начинают происходить совершенно жуткие события, принимающие характер гло-

бальной катастрофы»; «Последние каникулы» Амира Каракулова: «Череда дальнейших событий приводит к трагической развязке — один из трех друзей умирает, другой попадает в тюрьму, третий остается один на один со своей совестью и душевной болью»; «Принципиальный и жалостливый взгляд» Александра Сухочева: «Три поколения одной семьи — официозная старая мать, стареющая дочь с печальными глазами, женатый, отчужденный и несчастливый сын»; «Приятель покойника» Вячеслава Криштофовича: «Герой решает уйти из жизни с помощью... наемного убийцы»...

При всей примитивности подобных аннотаций, а также схематичности выбранного социометрического подхода, они, как мне кажется, отражают некую интенцию мироощущения художника, своего рода универсальный код прочтения им действительности. Практически ни в одном современном фильме нет и намека на ситуацию, где бы герои «поднимались с колен», мечтали о будущем, побеждали. И это даже на фоне выползающей из кошмара социализма и грязи Москвы! Нет ни одного фильма о том, что в нашей стране уже произошла величайшая революция — революция социальных возможностей, о которой русские люди мечтали веками.

Мне хотелось бы предложить для обсуждения на нашем симпозиуме несколько групп вопросов.

Почему система представлений творческой интеллигенции о жизни, о смысле происходящего, о моделях модернизации собственной страны оказывается абсолютно тождественной взглядам коммунистов? Чем вызвано такое единение? Не тем же, что осмысление кризисных или трагедийных состояний — привычный и удобный материал художественного творчества? Но тогда чем объяснить, что при подобных предпосылках у нас не появились выдающиеся образцы авторского искусства? Почему важнейшую социально-психологическую функцию оптимизации духовных процессов в нашем обществе, конечно же, массовом и постиндустриальном, все эти годы выполняет Голливуд? Не случайно же творческая интеллигенция столько лет блокировала появление в отечественной киноиндустрии настоящих продюсеров или, скажем, так интенсивно уклоняется от социального заказа...

Вторая, не менее серьезная группа вопросов. Почему-то в одних случаях мы определяем кинематограф как искусство, а в других — те же самые произведения рассматриваем в координатах массовой культуры. Видимо, в одних ситуациях нам удобно быть наследниками Дрейера, Тарковского, Висконти, а в других — оценивать свои опусы по критериям масскульта. При этом прекрасно ведь понимаем, что у подлинного искусства очень небольшая аудитория (по всем исследованиям она никогда не превышает пяти-шести процентов). Таким образом, есть два противоположных по своей природе кинематографа. И законы массового кино — иные по сравнению с авторскими — должны иметь свою систему оценки.

Еще одна, третья группа проблем. Сейчас принято издеваться на тему президентского заказа на разработку так называемой национальной идеи. Творческая интеллигенция обожает квалифицировать эту задачу, во-первых, как несерьезную, смешную, во-вторых, как комплекс национальной неполноценности и, в-третьих, как своего рода отрыжку тоталитарного режима, которая была характерна для неполноценных обществ, таких, скажем, как Россия или Германия в 30-е годы. Михаил Ямпольский в своей недавней публикации в «Итогах» иронизировал: а нельзя ли обществу жить просто так, без каких-либо декларируемых целей? При этом, когда тот же Ямпольский говорит о США, он тут же очень подробно рассказывает о том, что там подобные цели есть — это индивидуальная свобода, индивидуальный успех и, конечно же, индивидуальные возможности. Значит, на Западе целеполагающая массовая идеология уместна, а здесь постыдна. Это тоже очень интересная, на мой взгляд, мировоззренческая проблема. Ценностные перспективы, свобода, индивидуальный выбор маркируются здесь чуть ли не как неприличные. Считается, что стыдно размышлять об идеалах, о целях личного и общественного существования в проектной, то есть,

извините за высокопарность, в жизнетворной установке.

Евгений Барабанов. У слова «чернуха», пережившего благодаря нынешней его популярности что-то вроде второго рождения, богатое советское прошлое. Одна из его генеалогических линий ведет к старому лагерному жаргону, где слово «чернуха» означало небывальщину, расцвеченный фантазией и хвастовством рассказ о собственных похождениях; другая — к городскому и детскому фольклору с его страшилками (жуткие ночные рассказы о «черной руке», «черных бандах», «черных мертвецах» и т.д.); третья линия — наиболее важная — отсылает к советской идеологеме «очернительства»: табуированной зоне изощренных запретов на информацию о темных сторонах жизни.

Понятно, устойчивая практика нарушений этих запретов не выходила за рамки «низовой культуры», в которой и сосуществовали все изводы чернушных жанров. С одной стороны, это была область слухов, черных анекдотов, страшных рассказов из лагерной или блатной жизни, школьного чернушного рифмоплетства; с другой — интеллигентская подпольная культура «самиздата», культура литературно-художественного андерграунда и соприкасавшегося с ней правозащитного движения, участники которого из года в год рассказывали в «Хронике текущих событий» о лагерях, тюрьмах, спецпсихбольницах, о внесудебных преследованиях и истязаниях инакомыслящих.

Только в 1986 году, когда произошла катастрофа в Чернобыле, которую пытались первоначально скрыть и которую из-за всеобщей тревоги стран Запада скрыть не удалось, темная сторона жизни прорвалась на страницы советской печати. Именно Чернобыль, соединивший риторику правды с катастрофизмом и мистикой черных небылиц, стал первым инструментом расшатывания монополии коммунистической партии на манипулирование идеологемой «очернительства». И вместе с этим расшатыванием начинается ускоренное продвижение маргинальной «низовой культуры» к центру влияний. Последующая перестроечная и посткоммунистическая газетная стратегия моделирования «правды жизни» посредством чернухи, с энтузиазмом поддержанная множеством пьес, рассказов, очерков, документальных фильмов (вспомним хотя бы говорухинскую картину «Так жить нельзя»), принадлежит той же традиции, той же парадигме.

Таким образом, индустрия чернухи, раскрученная в последние годы российской системой потребления, легитимирует не какую-то новую культуру или новые тенденции, но прежде всего культуру советскую — ту маргинальную, «низовую», фольклорную и интеллигентски-андерграундную, — которая, вопреки сменам идеологий, благополучно дожила до сегодняшнего дня и обрела прочное положение именно в силу своей социально-исторической подтвержденности и ничем не отмененной актуальности.

Глубинная, генетическая принадлежность сегодняшней чернухи к советской культуре, а также полнейшая неотрефлексированность этой принадлежности и заставляют подчеркивать принципиальное различие между чернушными жанрами и их функциями в местной и зарубежной (прежде всего американской) культурах.

Одна из наиболее серьезных, можно даже сказать, мировоззренческих функций местной чернухи, несомненно, связана с ситуацией постисторического переживания времени. Говоря о ситуации «после истории», я имею в виду обвальное крушение той всеобъемлющей концепции всемирной истории, что на протяжении десятилетий являлась системообразующим принципом всей советской культуры.

Ситуация «после истории» — продукт угасания всеохватного эсхатологического рассказа о темном прошлом и спасительном будущем человечества, рассказа, с необходимостью включавшего в себя также идеологические повествования о том, каким было, есть и должно быть «настоящее искусство». Сегодня место единой Истории, с ее идеей освобождения всего человечества, с ее мечтой о новом обществе и новом человеке, с ее мифологией неумолимых законов всеобщей истории, заняло множество

не соединимых друг с другом историй, перед логикой и правотой которых человек обречен на безнадежное отступление. Но тем и острее потребность в Великом Повествовании. Понятно, единственным соответствием ему может быть только Апокалипсис. Отсюда тривиальное искушение воскресить идею Всеобщей Истории посредством апокалипсических обобщений и запугиваний. Тривиальность, конечно, не в самом Апокалипсисе, а в его постисторической утилизации, лишенной все той же рефлексии: чернушный апокалипсический нарратив о закате Великих Исторических Идей, приправленный набившими оскомину философствованиями о «дегуманизации» или «кризисе» человека, духовности, настоящего искусства, либо цивилизации в целом, сегодня может принадлежать только кичу.

Другая важная функция местной чернухи задана традицией культурного обмена. Чернуха была единственным конвертируемым жанром во времена «железного занавеса». Именно произведения чернушного «самиздата» — даже если они не обладали художественными достоинствами — имели наибольшие шансы быть напечатанными на Западе, а затем — найти интеллигентного читателя у себя на родине. Несколько иную, хотя типологически сходную и не менее важную роль чернуха продолжает играть в политике сегодняшнего культурного обмена. С одной стороны, она соответствует ожиданиям Запада, западным мотивациям вложения средств; с другой — российской стратегии давления, угроз и вымогательства. В обоих случаях без индустрии чернухи не обойтись. Чернуха — устойчивый инструмент политического воздействия. И вот время от времени западные телевизионные экраны — ссылаюсь на свой пятилетний опыт жизни в Германии — заполняются документальными и недокументальными фильмами: то уран, то плутоний в руках контрабандистов, то склады атомных боеголовок лишены нужной защиты, то баллистические ракеты ржавеют под открытым небом, то людоедство, то мафия, то фашисты вот-вот придут к власти...

Ясное дело: нужны деньги, чтобы уберечь человечество от угрозы мировой катастрофы. И деньги — зачастую немалые — тут же находятся. Хотя все сознают: чернуха — опасная ловушка. Да, трепет политиков перед катастрофической нестабильностью позволяет получать необходимые кредиты. Но ведь тот же трепет останавливает и частные инвестиции: насмерть перепуганные бизнесмены не хотят и цента вложить туда, где страшно.

Если продолжать разговор о ловушках, трудно обойти две, на мой взгляд, наиболее важные. Первая — антропологическая. Чернуха в мире взрослых — один из опаснейших соблазнов души. Этот соблазн Сартр называл «дурной верой»: бегством от свободы. Бегство — в заклинаниях судьбы сетованиями о том, что все плохо, страшно, невыносимо; в потребности выставлять себя жертвой обстоятельств, стихийных процессов, происков темных сил; в готовности прятаться в суевериях, полагая, будто миру нужны жертвоприношения, и успокаиваться, узнав с экрана, что они совершились. Эта инфантильность взрослых, вымогающих для себя право на исключительные привилегии ребенка, совсем не безобидна. Роль запуганных, убогих, сирых, ущербных опаснее детских ожиданий жалости и забот. Инфантильность — питательная среда для претендентов на отеческую роль благодетеля. Перехитрив в себе ответственность взрослого, человек обречен на поражение. Всерьез «раскидывать чернуху», выставляя себя жертвой исторических обстоятельств, жидомасонского заговора, происков каких-то злых сил, — это разлагающая душу капитуляция.

Вторая ловушка — эстетическая. Меня всегда поражала эстетическая беспомощность наших чернушных фильмов. Ну, пусть для их авторов все страшно и апокалипсично. Но разве правила жанра избавляют от необходимости ясно мыслить, внятно артикулировать, хорошо снимать?

Понятно, чернушные апокалипсические спектакли дарят обывателю приобщенность к эпическим масштабам. Кому не льстит: «Мы — дети страшных лет России»... Мнится, будто «великие» и «страшные» годы добавляют эпическую значительность. Однако сегодня «великое» и «страшное» — вовсе не эпические категории. Для современного искусства

это категории кича. Не случайно вся чернушная продукция, не прошедшая современной интеллектуальной и эстетической рефлексии, без остатка в него влипает. Разумеется, у чернушной продукции есть свой потребитель. Но стоит ли этим гордиться? Эстетически — а потому и терапевтически — здесь полное поражение. Искусство нельзя переиграть с помощью страшилок. Тем более если они замешаны на старых советских дрожжах.

Александр Митта. У меня очень простое — вероятно, неполное — профессиональное понимание обсуждаемой проблемы. С моей точки зрения, засилие чернухи — это свидетельство нашей малограмотности: и профессиональной, и общекультурной. Это синдром того, что мы стремимся доказать: наше кино выглядит, как жизнь, и потому оно «правдивое». Мы видим это у многих. Один малограмотный художник (не хочу лишний раз поминать его фамилию, но, во всяком случае, назову его «реалистом») отрицает за Пикассо право быть художником, потому что Пикассо, с его точки зрения, искажает реальность. Но — мне стыдно говорить об этом в высоком собрании — художник творит *свою* реальность, создает *свой* мир. А исповедуемое многими ощущение, будто кино — это жизнь и я, как акын, пою эту ужасную жизнь, и не важно, что я не могу свести концы с концами, ведь моя «форма» — форма хаоса — соответствует «содержанию» — хаосу жизни, — вот это ощущение есть явление первобытного сознания. Его нельзя назвать цивилизованным, нельзя назвать европейским.

Я задаю простой вопрос: какое кино — в эстетически отрефлексированном смысле — самое чернушное? Уж, конечно, не российское. Естественно, американское. Потому что оно самое развитое по части формы, технологии да и всего прочего. Ничего более чернушного, чем американские «хорроры», нет и быть не может. Но они нашли для этого «ужаса жизни» форму — нашли «ужас искусства», отреагировав таким образом на естественную потребность человека: видя зло, пытаться его изобразить и тем самым как будто спугнуть, усмирить, понять.

Разумеется, поток российской чернухи не иссякнет с ликвидацией кинобезграмотности. Потому что жизнь наша полна ужасов, но катастрофы здесь я не вижу. История напоминает, что в России были времена, которые мы, кстати, называем славными, когда жизнь вовсе не была медом, к примеру, в петровскую эпоху вообще половина России вымерла. Вопрос лишь в том, как научиться претворять реальное зло в кинематографическую форму. Бесформенные, эстетически не осмысленные ужасы — вот что сегодня повергает в отчаяние.

К сожалению, это «новое кино» вовсе не альтернатива старому режиму, как думают многие, это порождение старого кинематографа. Наш кинематограф никогда не был рыночным, он всегда был государственным, всегда существовал на деньги государства. Как следствие — мы всегда чувствовали свою независимость от зрителя. И даже гордились ею. Гордимся и теперь. Но когда мы окунулись в рынок и вдруг столкнулись с тем, что зритель не хочет эту чернуху кушать, то наши безграмотные, непрофессиональные творцы стали искать выход в фестивалях, в этой искусственной, далекой от зрителя резервации.

Беспомощность — главный, на мой взгляд, рассадник, питательная среда нашей сегодняшней чернухи.

Людмила Улицкая. С самого начала мне хотелось бы зафиксировать одно интереснейшее обстоятельство нашей жизни: можно смело сказать, что все устоявшиеся табу сняты. Говорить можно о деньгах, о любых проявлениях физиологии, о сексе в его самых экстремальных и острых ракурсах. Новое табу, совершенно священное, — добро и зло. Старомодно до неприличия. Заранее прошу прощения: я хотела как раз об этом, о добре и зле. И сообщение мое будет одновременно и очень элементарным, и очень высоким. Я отдаю себе в этом отчет, но вынуждена все-таки сказать то, что думаю по этому поводу.

Благодаря неожиданному предложению выступить здесь я вынуждена была сформулировать для себя некоторые трудно определимые вещи.

Кажется, все мы, здесь присутствующие, согласны, что сам термин «чернуха» есть рабочее название целого круга довольно разнородных явлений. Он так же неуловим, как термин «пошлость», хотя есть некоторая зона, где они совмещаются.

В каком-то смысле отцом отечественной чернухи я назвала бы Хармса. Он весело и безжалостно выбрасывает старушек из окон, ему своего героя убить проще, чем муху прихлопнуть. Прямо из чайной чашки, как из замочной скважины, смотрит на нас соседский глаз. Это смешно и элегантно. Здесь насмешка над искаженной жизнью, над той ложкой повсеместного идиотизма, которую мы повседневно принимаем. Сбои в жизненной логике доводятся до абсурда, и мы, пленники социального идиотизма, испытываем минутное освобождение.

В общем, Бабушку, которая выпадает из окна, совершенно не жаль, равно как и того Дедушку, который «в поле нашел пулемет». Сюда же присоединим и шеренги мускулистых анекдотов. Все это состоит в родстве с чернухой, но ею не является. Это лишь история вопроса и намек на то, что сама природа чернухи имеет глубоко реактивный характер, в том смысле, что чернуха представляет собой реакцию на пафос, патетику, на лозунг, на то псевдосакральное, что вываливается на голову очумелому народу. Эта чернуха — здоровый ответ на покушение, на попытку отнять у человека право на свободное суждение.

Своего рода смеховая терапия. Но где-то здесь проходит и опасная граница — одно дело глаз, который тебе подмигивает из чашки, совсем другое, когда зрителю показывают со всеми кровавыми подробностями, как именно глаз вынули из человеческого лица. Именно в этой точке мы попадаем в сферу больного, искаженного космоса.

В этой связи придется обратиться к хрестоматийному культурологическому знаку — к мировому дереву, arbor mundi. У него множество вариаций — ось мира, мировая гора, древо познания и т.п. Хотя структура общая, форма всегда трехчастная — корни, ассоциирующиеся с подземным миром, с прошлым, с хтоническим началом. Ствол — пространство земное, царство реального времени, человеческой и земной жизни. Это пределы цивилизации. И, наконец, ветви, простирающиеся в верхний, горний мир, мир богов, душ, добра, света. Между этими полюсами, верхним и нижним, располагается драматическое пространство человеческой жизни, человеческого искусства. В этом поле не только борьба абстрактного добра и зла, но и весь исторический процесс протекает, и личная жизнь каждого отдельного человека трепещет.

Однако дерево имеет и свой ботанический аспект. В агрономии есть такой прием — прищипывают верхушку растения, и оно дает дополнительные боковые побеги.

Мне представляется, что процесс нарастания чернухи одновременно с ее утяжелением находится в тесной связи с той прищепкой, которую получило древо культуры в XX веке. Тут я имею в виду агрессивный материализм, сыгравший роль прищепки. Этот блок приводит к тому, что ростовая точка ослабевает, взаимоотношения строятся только между двумя фазами — срединной, стволовой и нижней, хтонической. И тогда адские силы захлестывают наше жизненное пространство. Это и есть онтологическая болезнь. Ослабление ростовой точки, этого верхнего полюса (как бы мы его ни называли — господь Саваоф, Добро или Совесть, можно даже назвать его Прогрессом). Общая динамическая модель от этого изменяется, идет грубое нарушение гармонии. Победа зла, демонстрируемая чернухой, лишает жизнь смысла. Жизнь на таких условиях действительно обращается в билет, который хочется немедленно вернуть.

Итак, что нас в связи с этим ждет... Метафизические проблемы не поддаются человеческим решениям. Чернуха должна изжить себя сама, по мере саморазоблачения, по мере осознания нами, зрителями, читателями, а также теми, кто сегодняшнюю культуру производит, урона, который чернуха наносит. Она отрицает не только ценность жизни, но и ценность личности. Там, где нет Бога, не может быть культуры. Разумеется, в моем понимании эта сакральная точка, этот духовный полюс не ассоции-

руется ни с религиозным официозом, православным или любым другим, ни с каким бы то ни было философским построением. Определение этого полюса возможно только апофатическое, и не моя эта задача.

Вероятно, при теперешнем состоянии сознания человечество научилось успешно исследовать зло, увеличивать его общую сумму. Трудно смириться с тем фактом, что зло гораздо острее, интереснее и привлекательнее добра. Углубляясь в исследование зла, мы его укрепляем. А какими гуманитарными усилиями укреплять полюс верхний, мы не знаем. К сожалению, ни одна официальная религиозная конфессия этого не умеет. Я возлагаю большие надежды на человека.

Харизматические личности время от времени являются даже в наши непростые времена. В середине XX века мы видели двух таких людей — Александра Солженицына и Александра Меня. Оба они, каждый по-своему, продемонстрировали, как много может сделать человек по очищению жизненного пространства. Оба они одержали великую победу, каждый в своей сфере. Что же остается людям менее одаренным, не обладающим тем даром видения, которым в разной мере и в разной форме одарены эти харизматики? Личное сопротивление.

Только внутреннее сопротивление может противостоять чернухе. Но для этого каждому из нас надо сменить интенции и задать себе беспощадный и прямолинейный до неприличия вопрос: кому ты служишь?..

Что же касается специально выделенного вопроса о смене культурных кодов и героев, это представляется мне несомненным. Более того, если переориентации не произойдет, то вопрос о чернухе отпадет сам собой — за отсутствием носителей каких бы то ни было точек зрения.

Иван Дыховичный. Прежде всего, мне кажется, нужно договориться о понятиях, как это ни трудно.

Скажем, в нашей культуре есть чернуха со знаком плюс. Я думаю, что стихотворения Пушкина «Анчар», «Воспоминание» и т.п. тоже можно отнести к сегодняшнему понятию «чернуха». Вообще в мировом общественном мнении для нас, для нашей культуры придуман такой ярлык: Достоевский, мрак, ужас, чернуха. Но — как сказал один писатель — «мне не страшно», хотя «он пугает». Меня абсолютно не пугает такое количество чернухи, которое существует сегодня. Больной не умер. Мы не вырождаемся, а просто переживаем какой-то определенный очередной «мрачняк». Проблема, по-моему, заключается в том, что мы обращаемся ко всем этим категориям в те моменты, когда все уже произошло, а не тогда, когда эти процессы лишь зарождались и все еще можно было как-то скорректировать.

Теперь что говорить, думаю, мы сегодня явно на выходе из этого чернушного состояния. Однако чернуха ведь определяет вкусы и интересы не только самих ее производителей: она исходит от тех, кого можно назвать штурманами культуры, кто призван поддержать определенных художников, направления и т.п. Так что чернушные настроения, питающие искусство, видимо, не случайны. К концу века, наверное, накопился переизбыток брутальности, жестокости. Я думаю, что все это прекрасно понимают. Это не радует, но это есть жизнь, вот она такая — сегодня.

Меня больше пугает — как человека, делающего фильмы, которые очень многих людей раздражают, — нетерпимое отношение к тому, что называется «красиво». Конечно, легко мне в ответ сказать: «Вы делаете красивенько, а не красиво...» Но я могу не собственные картины в пример привести, а вспомнить о реакции, которую в разные времена вызывали работы тех, кто ищет на экране красоту, гармонию, пластичность. Отторжение от красоты, как мне кажется, опасная тенденция, она, собственно, и привела нас к тому состоянию искусства, которое мы сегодня обсуждаем. Выход, безусловно, найдется, потому что жизнь не кончилась. Но какие на этом пути трудности?

Конечно, мы резко перешли из определенной структуры (я не стал бы называть это коммунизмом, потому что формация эта была весьма неопределенной) в какую-то другую, такую же невнятную субстанцию — или порядок, вернее, полный беспорядок, — и от этого у людей желание к

чему-то примкнуть, к кому-то сильному прислониться. Примкнуть в этой ситуации невнятицы, неопределенности, «желе», чтобы испытать сильные, внятные, определенные чувства. Эти чувства — ужас, страх и т.п. — были у человечества всегда. С той или иной легкостью их умеют вызывать разные художники. Бояться этого совершенно не нужно. Я завидую тем, кто делает это блестяще, например, Коппола да и целый ряд других великих художников, как американских, так и европейских. Не забудем, что трагедия и страдание очищают человека (извините, что произношу эти слова в такой высокой аудитории, тем более что сегодня произносить слова «духовность», «любовь» стало почти непристойным).

Что будет происходить с нами дальше, непонятно. Потому что корень кризиса (или чернухи со знаком минус) — в ремесле. У нас произошла очень опасная вещь, вот это действительно опасная, как мне кажется, тенденция: потеря ремесла. Именно отсутствие ремесла и дилетантизм ведут к поиску неких эффектов, которые призваны подменить суть, содержание, замысел. Отвлечь от пустоты. Эти эффекты известны, их можно по пальцам перечесть: чернуха, нагнетание кошмара, порнография — ну, что я рассказываю? Ведь, скажем, от порнографии до эротики расстояние крошечное. И преодолеть его способен лишь большой профессионал. Обилие чернухи и порнографии связано еще и с тем, что такая внешняя, неглубокая, знаковая культура легко принимается тем потребителем, который от искусства хочет кайфа — как обезболивающей и расслабляющей таблетки. Никакого напряжения, никакого включения в происходящее, никакой душевной работы: «Я так устаю от бизнеса, я хочу, придя домой, включить «ящик», пусть мне там что-нибудь покажут, а я посижу, покайфую...» — и это говорит Гусинский, это говорят многие другие — те, кто сегодня дает деньги на так называемую культуру.

Конечно, мы их обманем, как обманывали прежних начальников, и протащим то, что нам нужно протащить, замаскировав это наилучшим образом. И это нормальная маскировка, искусство ею всегда пользовалось. Весь вопрос только в том, чтобы за этими маскировками суть не исчезла. Я вижу все чаще, что суть уходит, а остается лишь маскировка.

Вернусь к чернухе в положительном значении этого слова. Меня, скажем, сегодня интересует чернушная комедия: по-моему, у нее есть перспективы, ведь в народе заложена потребность в смехе. Но я боюсь очень, что определение «чернуха» будет смертным приговором для таких комедий. Сегодня, когда я предлагаю сценарий, который мы с Владимиром Сорокиным написали, людям, от которых зависит его экранное воплощение (к примеру, таким людям, как Довгань), я испытываю страх. Я боюсь, что, условно говоря, Довгань, милый и умный человек, прочтет первые три страницы, где теща рубит топором дядю какого-то, и, не разобравшись, что это абсолютный стёб, пародия на нашу жизнь, скажет мне: «Я не могу вложить в это деньги, я призван делать то, что способно вызвать только положительную эмоцию».

Но в то же время я верю, что искусству поможет не Госкино, а именно такие люди, как Довгань, если с ними правильно общаться и существовать по правилам. Именно на отношениях с этими людьми дальше все будет строиться, ведь мы зависим от материального фактора. Мне кажется, что в поколении, которое сделало новые деньги (и я с этим столкнулся), есть люди, обладающие изяществом, интеллектом и способностями. Они пока от нас отворачиваются, потому что их часто поражает наша несостоятельность, неспособность вписаться в эпоху — не в смысле материальном, а в смысле духовном, интеллектуальном, профессиональном: неточность формулировок, неточное понимание жизни, фальшь в ощущении реальности. Поэтому, мне кажется, вместо того чтобы утверждать, что все «новые русские» плохие, нужно еще понимать, что и мы тоже не совсем хорошие. Вот это понимание даст нам возможность все-таки продвигаться вперед.

Владимир Дмитриев. Не уверен, что мое мнение, мнение консервативного архивиста, столь уж интересно: вы-

воды, к которым я прихожу, большинству не то чтобы не нравятся, но не очень-то понятны.

Я активный антиевразиец. Я хочу быть европейцем. У меня чисто европейский менталитет, и чем дальше от Азии, тем лично для меня лучше... Тут я прочел в газете, что Чингиз Айтматов утверждает, что центр культуры переместился в Азию. Так вот я согласен быть на периферии человечества — в Европе, но не в центре культуры — в Азии. Это моя личная позиция.

Или, скажем, я терпеть не могу видео. Я считаю видео кошмарным наваждением, и для меня счастье, что сейчас люди возвращаются в кино.

Но, с другой стороны, вот такой мой взгляд позволяет иначе подойти к той теме, которая сегодня обсуждается. Про кино, если вы заметили, мы почти не говорим.

Проблема чернухи в современном искусстве — вполне конкретная проблема. И для меня как архивиста некоторые здесь сказанные вещи удивительны. Ну, например, я слышу о том, что сейчас нет эпизации ужаса, а все, что делается в этом плане, — это кич. Не рискну от имени будущего говорить, что сейчас кич, а что нет: возможно, к тому, что снято сегодня, через три-пять десятков лет будут относиться иначе, чем сегодня. Мой опыт говорит о том, что те вещи, которые считались кичем, барахлом, ничтожеством и отбрасывались, в настоящее время — в кино, в частности, — выходят на первый план и вызывают состояние полного и абсолютного восторга по разным причинам.

Я категорически против одной необычайно распространенной идеи: о некоей самоценности России и русской культуры. История России — это частный случай общей истории человечества, российская культура — частный случай мировой культуры, и российская чернуха — частный случай мировой чернушной ситуации. Если мы обратимся наконец к истории кино, то увидим там огромное количество подобного рода чернух, чернушных периодов и т.д. и т.п. Те, кто бывал в Берлине, вероятно, хотя бы раз посетили музей эротики и за десять марок посмотрели там всякие безобразия. Если там посидеть в зале, где показывают ранние «синема кошон», ранние эротические фильмы, порнографию, можно убедиться в том, что ничего нового по сравнению с тем, что было известно в 1905 — 1907 годах, не придумано. Можно сделать в цвете, можно снять более подробно, можно сделать объемно и стереофонически — пожалуйста, ради Бога, но не забудем при этом: абсолютно вся эстетика порнофильма и эротического фильма была придумана в начале века. И в этом плане говорить, что сейчас неимоверный разгул, ужас, кошмар, падение нравов и т.д., неправомерно: точно такое же падение нравов в начале века было весьма и весьма широко распространено и запечатлено в искусстве, в кино в том числе.

Что такое «Кабинет доктора Калигари», если не чернуха? Это было восприятие мира, присущее раннему экспрессионизму, оно было и в картине «Усталая смерть», и во многих других не только у Ланга, но и у более слабых его последователей. Оно было присуще постэкспрессионизму как реакция на крушение определенного миропорядка.

Своеобычно, неожиданно, по-особому, классика... — вот что мы сегодня говорим о том кинематографе. Но это примерно то же самое, что мы обсуждаем сегодня. Когда произошло очередное крушение миропорядка в Соединенных Штатах — в эпоху Великой депрессии, — появился и там чернушный кинематограф. Что такое картина Ле Роя «Я — беглый каторжник»? С абсолютной бесперспективностью, с ужасом, кошмаром и отсутствием выхода из той ситуации, в которой оказался отдельно взятый человек. В 1932 году Тод Браунинг сделал замечательную картину «Уроды» (смею думать, что все присутствующие здесь ее видели) — все, что сейчас придумывают Андрей И и другие современные чернушники, Тодом Брауингом давным-давно придумано, продумано и сделано в высшей степени талантливо. Что такое черные американские фильмы, что такое Хамфри Богарт? Хамфри Богарт — типичный герой чернушного кинематографа, будь то «Тупик» или «Мальтийский сокол», с поправками на реалии американской жизни, с поправками на иную ситуацию, на время и на все остальное.

В том-то и заключается драма, если говорить о современной российской чернухе, что она, во-первых и к сожалению, вторична и, во-вторых, основана на реалиях, которые находятся за пределами искусства и скорее трансформируют определенные структуры изменяющейся жизни.

Но все-таки вернусь к главному. Я не знаю, как к этому отнесутся через некоторое время. Вполне возможно, что то, что сейчас справедливо критикуется или восхваляется, несколько лет спустя будет воспринято в совершенно иных категориях, может, в категориях чистого эстетизма. Приведу замечательный пример. Когда я был молод, главными предметами ненависти были такие картины, как «К Черному морю», «Королева бензоколонки». Сейчас эти фильмы воспринимаются на «ура». В них есть такая странная, неожиданно сдвинутая реальность. Поэтому бояться, думаю, нечего. Все хорошо. Народ возвращается в кино.

Александр Кабаков. Я очень огорчен тем, что мне приходится говорить сразу после господина Дмитриева, потому что я согласен с ним почти во всем. Во-первых, я тоже антиевразиец: как и он, я не понимаю, что это за добровольное признание своего межеумочного состояния, как-то почти надо определяться, как говорил Горбачев. Во-вторых, я совершенно согласен с ним относительно того, что определение «чернуха» несколько искусственное. Такого рода отношение к предмету изображения существовало в искусстве всегда. Думаю, ровно столько, сколько существует искусство, существуют и два подхода к изображению реальности, два типа отношения к миру, к человеку, к самому искусству. И мне вообще представляется несколько странным сам вот этот безумный интерес: чернуха сейчас, сию секунду. Тут уже говорилось, что в начале века было нечто подобное, но, по-моему, и в начале I века нашей эры и I века до нашей эры, и еще пару тысяч лет назад было все то же самое. Я думаю, что это вообще какой-то искусственный разговор, когда мы пытаемся привлечь внимание к себе, к своему времени, к тому, что происходит сию секунду, делая вид, что это происходит только сейчас, впервые, никогда до и, видимо, никогда после. Вот Иван Дыховичный упомянул историю, в которой кто-то зарубил кого-то топором. Но один как-то почти полтораста лет назад зарубил топором совершенно постороннюю старушку. И я не понимаю, что изменилось. Ну, зарубил топором, писатель про это написал.

Этого писателя, если бы был тогда такой разговор, назвали бы чернушником?

Все это дело вполне вечное. Со времен, как вы знаете, даже не де Сада, который что-то там напридумывал от скуки в тюрьме, а со времен античности. Ничего к тому, что было в искусстве всегда, не добавит убийство собаки в метро, как в одном из фильмов, если не ошибаюсь, Андрея И. Ничего тут нет ни в отношении к миру, ни в отношении к предмету изображения, нет и так называемой смелости.

Частный ли это случай современной мировой культуры — наша так называемая чернуха — или нет? Я вдруг неожиданно для себя вспомнил, что у одного нашего поэта, советского, была совершенно пророческая строчка: «Та-ран-тино, та-рантино, тарантинят из-под стен...» Ну, мне кажется, что уже оттарантинили, а мы всё тарантиним.

Существовали, существуют и будут существовать два отношения ко всему. Одно было описано известным французским автором Жан-Жаком Руссо, которого в России процитировали однажды с опечаткой, что выглядело как «Человек по природе — бобр». То есть человек — добр. Из этого отношения можно выстраивать любые сочинения — литературные, кинематографические, театральные... Там может происходить все что угодно. Там могут литься моря крови, на экране в подробнейших деталях может воспроизводиться любое психическое отклонение. Но если изначально автор считает, что человек добр, то никуда он от этого не денется. И это придет к настроенному таким же образом потребителю его искусства. Они замкнутся, им будет хорошо вдвоем.

Если же автор из человеческого естества изберет — для себя выберет — другую составляющую: человек зол, человек не богоподобен, он подобен сатане, — то, что бы он ни делал, даже

если снимет фильм об Артеке 1957 года, все равно там будет это отношение. Но и он найдет своего потребителя, они замкнутся, и им тоже будет хорошо вдвоем.

Я думаю, что рассуждать об этом довольно бессмысленно именно по той причине, что человек создан по образу и подобию, но, будучи создан по образу и подобию, он тут же шагнул в тень, в грех, и, собственно, сама Священная книга об этом свидетельствует. По крайней мере, Ветхий Завет прочитать нынешними глазами — да простится мне это кощунство — это один из самых чернушных и чудовищных текстов в истории человечества. Я могу сказать, что ничего похожего я не читал ни у одного из великих чернушников, даже у Ерофеева, даже у Сорокина такого не бывает. Близко ничего такого не бывает. Я думаю, что это было написано, чтобы показать: вот созданный по образу и подобию кем стал. На этот образ и подобие легла тень, тень противника Господа.

Если из этих двух ипостасей, из этих двух составляющих одну считать правильной, другую неправильной, тогда можно говорить: вот эта — неправильная, то есть чернуха. А есть правильная, светлая, романтическая составляющая — называйте ее как угодно. А по сути — та, которая стоит только на богоподобии человека. Но и то, и другое — узко, потому что человек и подобен Творцу, и грешен.

Я все же соглашусь скорее с романтическим односторонним изображением человека, чем с чернушным. Вот таким, как в упомянутом фильме Андрея И. Сколько он там истребил живых существ во время съемок! Я очень сожалею, что все это не происходит в Соединенном Королевстве: там было бы огромное количество судебных процессов против него, на мой взгляд, справедливых... Но это, кажется, это только кажется, что он все это придумал. Он ничего не придумал. Это все есть. Видимо, это все есть в нем. Видимо, это все есть в других людях. Вопрос просто в том, что он открыл. Я говорю: ничего не открыл, ни на чем не сосредоточился. Вот тогда встает вопрос совершенно отдельный, иного свойства: сколько живых существ он истребил в метро, зачем носит татуировку, бреется наголо... И отвечая, я, будучи консерватором, просто скажу: это все понтяра, да простится мне это слово. Это все понтяра, потому что на самом деле ничего страшнее старого Карамазова с точки зрения неподобия Господу Андрей И все равно не сделает. Чего пыжиться-то?

Но снимать-то все равно надо. Все равно надо делать что-то. Мы живем, кто-то что-то напишет, кто-то снимет. Это непрекращающийся процесс. Только не нужно делать вид, что он начался вчера. Не наша это проблема. Это проблема того, как мы были устроены изначально.

Обсуждать можно только одно. Для чего сделано то, что сделано? Для того, чтобы действительно соотнести себя с одной из сторон человека, до светлой или темной? Или для того, чтобы навести туману? Больше говорить не о чем.

Сто лет назад происходило то же самое. Конец века — эта календарная условность, всегда сильно влиявшая на людей. Кроме того, когда абсолютно все в кино уже было и когда технологически абсолютно все в кино возможно, тогда появляется Тарантино, который возобновил интерес этого искусства — кино — к определенной стороне мира. У нас это получается так, как получается у нас. Так же, как у нас делаются интерьеры в богатых домах, как у нас вообще все делается: похоже, но не то... Почему все у нас получается немножко «не то» — может, из-за этой нашей проклятой «евразийности»? А может, из-за того, что нас в эту евразийность заталкивают, дабы таким образом объяснить потерянные почти сто лет...

Словом, суть обсуждаемого мне кажется очень простой и очевидной: наша чернуха — это наш «евразийский» способ проявления одностороннего отношения к человеку, вот и все.

И мы все развиваем мысль о том, что Волга впадает в Каспийское море. Все развиваем ее в меру сил. Волга все равно впадает, и изучать имеет смысл только конкретные участки дельты.

Виктор Матизен. Вот уже почти час я ощущаю себя в ситуации методологического беспредела, от которого тупею, как д'Артаньян от разговора прелатов. Мы, конечно, можем искать чернуху во временном промежутке от Библии до советских детских страши-

лок и рассуждать о том, что она вечна, как мир, но, по-моему, это бессмысленный подход. Мы собрались, чтобы поговорить о нашей родной киночернухе, которая имеет совершенно определенные временные границы. Я пытался написать о ней в 1988 году, когда только появился Лопушанский, появилась Наруцкая с «Мужем и дочерью Тамары Александровны», что уже было симптомом, а потом хлынули всевозможные «Дряни», «Псы» и прочее экранное свинство. Но никто эту статью печатать не хотел. Потому что считалось: верной дорогой идете, товарищи, тыкая народ носом в свинцовые мерзости жизни, наследие проклятого большевизма. К тому же большой человек Виктор Петрович Демин, тогда секретарь СК, что-то сказал вроде того, что надо бы развить «муратовскую линию бытовой патологии» в кино. И еще до экономической шоковой терапии по Джеффри Саксу была такая доморощенная теория киношока — что зрителя надо трясти, бить по голове и по месту, симметричному ей относительно сердца. Вливать в него, как в Эмму Бовари, «всю горечь жизни», чтобы очнулся от семидесятилетнего сладкого сна, насланного коммунистической пропагандой. И печатать неизвестного автора, покушающегося на общеочевидные истины, никому тогда не хотелось. Прошло десять лет, вал чернухи нахлынул и схлынул, а вы проснулись и вынесли в повестку «злободневный» вопрос о том, как утихомирить динозавров. Да выгляньте в окно, какое у нас тысячелетие на дворе — светлуха прет, а вы о чернухе! Вы что, не видели «Барышню-крестьянку» или «Котенка»?

Но уж ладно, раз уж собрались эксгумировать останки, я повторю то, что писал десять лет назад. Слово «черноха», или «черняшка», как мне говорил редактор вашего уважаемого журнала Евгений Данилович Сурков, употреблялось в высших инстанциях еще в те времена, когда он был главредом Госкино, то есть в 60-е годы. Партайгеноссе опасливо спрашивали его: «А черняшки там нет?» Им нужна была светляшка: «Светлый путь», «Кубанские казаки», а если трагедия, то непременно «Оптимистическая».

Как только после 1986 года ослабла власть Госкино, пошла чернуха, и была она, как выражаются марксисты, диалектическим отрицанием советского кино, примитивной реакцией на его оптимизм и засветленность. Нынешняя светлуха — это уже отрицание отрицания. Тогдашняя чернуха имела смысл только в последние советские годы, пока зрителю после длинного кинорая еще хотелось немного киноада. Ему и дали. А потом вдобавок так наподдали, что мало не показалось, и он побежал из кинозалов как ошпаренный. Это была не единственная и, возможно, не главная, но, во всяком случае, одна из причин его бегства.

С теоретической точки зрения феномен чернухи, не употребляя этого слова, описал Выготский в своей классической работе о бунинском «Легком дыхании», где он показал, что материал этого рассказа — «житейская муть», но Бунин делает все, чтобы художественная форма «сняла», уничтожила впечатление от материала. Уничтожила, подчеркиваю, не сам материал, а впечатление от него. Так вот, чернуха есть произведение, где житейская муть не очищается формой, а поскольку очищение аффекта есть катарсис, то чернуха — это кино, нагнетающее аффект без очистительной разрядки. Так что чернухой может быть и голая, то есть лишенная художественного покрова, правда. В совкино, кстати, катарсиса тоже часто не было — зачем он, если уже сам материал выбелен и стерилизован? А на худой конец есть суррогат катарсиса — хэппи энд. Зритель смотрит на экран, чтобы получить эстетическое удовольствие, а его из этого «окна в мир» окатывают помоями и вдобавок употребляют во все имеющиеся у него дырки. Ну, когда вас один-два раза имеют, как еще не имели, это может быть любопытно, но на третий раз и дурак поймет, что его попросту опустили.

Чего я в 1988 году не знал, так это того, что новые отношения повергнут интеллигенцию, в том числе художественную, в такой шок, что в 1992 — 1993 годах чернуха станет уже не реакцией на совкиношные дела, а выражением отчаяния людей, не находящих себе места в новой жизни. Хотя легко было сообразить, зная, что интеллигенция, а художественная особенно, вечно строит иллюзии насчет будуще-

го, которое она призывает себе на голову. В начале века это была трагедия, нынче повторившаяся в виде фарса.

Андрей Плахов. Мне хотелось бы разделить оптимизм Виктора Матизена, но, к сожалению, не получается. Не только не вижу близкого конца чернухи отечественной, но ощущаю ее частью более широких процессов. Прошло уже сколько времени после Каннского фестиваля, а до сих пор не могу прийти в себя от того шока. Вот где была настоящая чернуха! И хотя действие перемещалось из Голливуда в Европу, из Парижа в индейскую резервацию, суть от этого не менялась. Главными героями подавляющей части фильмов были киллеры — профи или вдохновенные убийцы по призванию. И в этом смысле наши картины «Брат» и «Приятель покойника» очень успешно вписывались в мировой кинематограф, добавляя к нему экзотические детали. Например, из украинского фильма можно было узнать, что цена заказного убийства в Киеве — 500 долларов, всего ничего.

И тем не менее чернуха «у нас» и «у них» имеет разные корни. Я согласен с Владимиром Дмитриевым, что если покопаться, то можно обнаружить черноту на заре кинематографа. Но ведь последующее его развитие шло по-разному в нашей стране и, предположим, в Америке. В Голливуде помимо светлой фабрики грез всегда существовали и черные грезы. Это и film noir, который здесь уже упоминался в связи с Богартом и «Мальтийским соколом», это и триллер, и черная комедия. В результате развития и смешения всех этих мифологий и появился феномен Тарантино, который, конечно, является, с одной стороны, кичем, с другой — кичем, впитавшим все эти культурные мифологемы.

Наша жанрово-мифологическая система совершенно другая. Трагедия у нас была оптимистической, комедия — лирической. Даже для фильма действия всегда существовали какие-то эвфемизмы, типа приключенческий, историко-революционный или военно-патриотический.

Чернуха была идеологически непопулярна в оные годы, а если и возникала, то только в авторском кино. Предположим, в свое время фильм А.Кончаловского «История Аси Клячиной...» рассматривался именно как чернуха. Или ранние фильмы Киры Муратовой, которые сегодня, на фоне ее поздних работ, кажутся: светлее и добрее не бывает. Или такая картина, как «Маленькая Вера», которая, появившись, вызвала не улыбку, а шок.

Одним словом, развитие было совершенно другим, и то, к чему сегодня мы пришли, является закономерным результатом этого развития.

Последний вопрос, который я хотел бы поставить: в чем причина непонимания и отторжения, какие вызывает российская чернуха за рубежом?

Еще несколько лет назад мы наблюдали успех многих российских фильмов, построенных на той же самой чернухе. Скажем, «Такси-блюз» П.Лунгина, картины В.Каневского и некоторых других. Однако во всех этих случаях чернуха очень крепко соединялась с другим понятием, которое появилось во время горбачевской перестройки и получило название «пирдуха». Вот это сочетание, с одной стороны, чернухи, а с другой — пресловутой российско-советской душевности и гуманизма киноискусства, в общем-то, и создавало ту особую ауру первых постсоветских фильмов, которая и приносила им международный успех.

Вершиной в этом смысле была картина Каневского. Даже не «Умри-замри-воскресни», а ее продолжение — «Самостоятельная жизнь». Там был, например, незабываемый эпизод с женщиной, которая струей мочи в рот излечивала умирающего алкоголика. В этом уже классическом эпизоде мы наглядно видим, как неразрывно соединялись чернуха и пресловутый гуманизм.

Но, очевидно, резервы той этики и эстетики исчерпаны. И в этом смысле надо согласиться с тем, что период чернухи отходит в историческое прошлое. Можно, во всяком случае, на это надеяться.

Окончание следует

S U M M A R Y

Pyotr Todorovsky
«I made out that had to make cinema of my own»
Elena Yakovleva
«Love triangle exists everywhere and always»
Sergei Makovetsky
«Re-viewing is far from creation»
BED AND SOFA: press tit-bits
A set of stuff dealing with an Abram Poom's BED AND SOFA remake — RETRO A TROIS.

Irina Rubanova
Under shadow of William in snow
Leonid Alexandrovsky
«Hamlet, speak no more!»
Two articles on Kenneth Branagh's HAMLET, demonstrating both different approaches towards adapting of Shakespeare and problem of critical analysis of film work.
Lydia Maslova
Do not go away, dear my mute!
Valeria Novodvorskaya
Deal with the evil
Two reviews of Victor Sergeyev's DIVIDED SELF (Russia).
Sergei Kuznetsov
Searching self
Review of John Woo's FACE/OFF (USA).
Natalya Sirivlya
Time to destroy
Review of Hussein Mekhtiev's ALIEN TIME (Azerbajan).

Vyacheslav Glazychev
Letter the third
Survey of New Year night's programs of major Russia's TV channels.
Boris Paramonov
Encounter in Paradise
ICE STORM and American consciousness.
Mikhail Ryklin
Silent border
Political and historical context of the gap between Europe as geography and factual state.

Sergei Kuznetsov
Destiny of a girl in Hollywood
Portrayal of Natalie Portman.

Maya Turovskaya
VOLGA-VOLGA and its time
K Potekhin
Player on the strange ground
Grigory Alexandrov
Description of meeting Charlie Chaplin
Yury Saakov
Dossier of Kneishits
A set of critical and archival stuff giving a key to phenomenon of Grigory Alexandrov, prominent comedy maker of Stalin's epoch.

Maya Turovskaya
Anatomy of sensation. Princess and mass media
Jackie Kennedy-Onassis and Princess Diana compared as seen thru the electronic eye.
Elena Rizaeva
Before and after VZGLYAD (LOOK)
Dmitry Bykov
Look and look'd
TV program, which marked its decade jubilee, reviewed.
Vladimir Golovanov — Alexandre Tatarsky
Authorship blooming, professionalism fading out
Dialogue of film-maker and script-writer on aesthetics of contemporary animation.
Kirill Razlogov
Apology of retro
Polemics with D.Bykov's article on TV retro-programs AN OLD APARTMENT and OLD SONGS OF LAST THINGS, published in IK, N1, 1998.

Olga Surkova
HAMLET by Andrei Tarkovsky
Conversations with Andrei Tarkovsky in «kitchen talks» style of the 70-ies on his theatre version of HAMLET in Moscow.
Daniel Toscan du Plantier
Boule bersifiant
Fragments from a new book by producer, film publicist and actor.

Eduard Volodarsky
Temple on blood
Concluding instalment.
Mikhael Korda
The charmed lives
Next instalment.

Fin du siècle — end of «chernukha»?
Round Table Talk of writers, film-makers, critics, called up by IK and Administration of Moscow International Film Festival. Topic: ideology crisis in contemporary Russian arts.

В редакцию журнала «Искусство кино»

В тексте моей статьи «Память о Катастрофе», опубликованной в № 12 Вашего журнала, слова «Катастрофа» и «Холокост» многократно набраны с малой буквы.
Это не просто безграмотно, это оскорбительно для памяти шести миллионов погибших.
Представьте себе, что я написал бы «Рождество Христово» таким же пренебрежительным образом.
Понимая, что исправить это каким-либо иным образом невозможно, прошу опубликовать мое письмо на страницах Вашего журнала.

С уважением
Мирон Черненко
25 декабря 1997 года

Редакция приносит свои извинения автору и читателям за ошибку, допущенную при подготовке материала в печать.

Издание журнала осуществляется при финансовом содействии «НТВ-Профит»

Библиотечная подписка на журнал осуществляется при поддержке института «Открытое общество»

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Ирина Николаева

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 23.01.98. Подп. к печати 25.02.98
Формат бумаги 70 x 100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,25. Усл печ. л 14,62. Уч.-изд. л. 14,8
Заказ 56. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

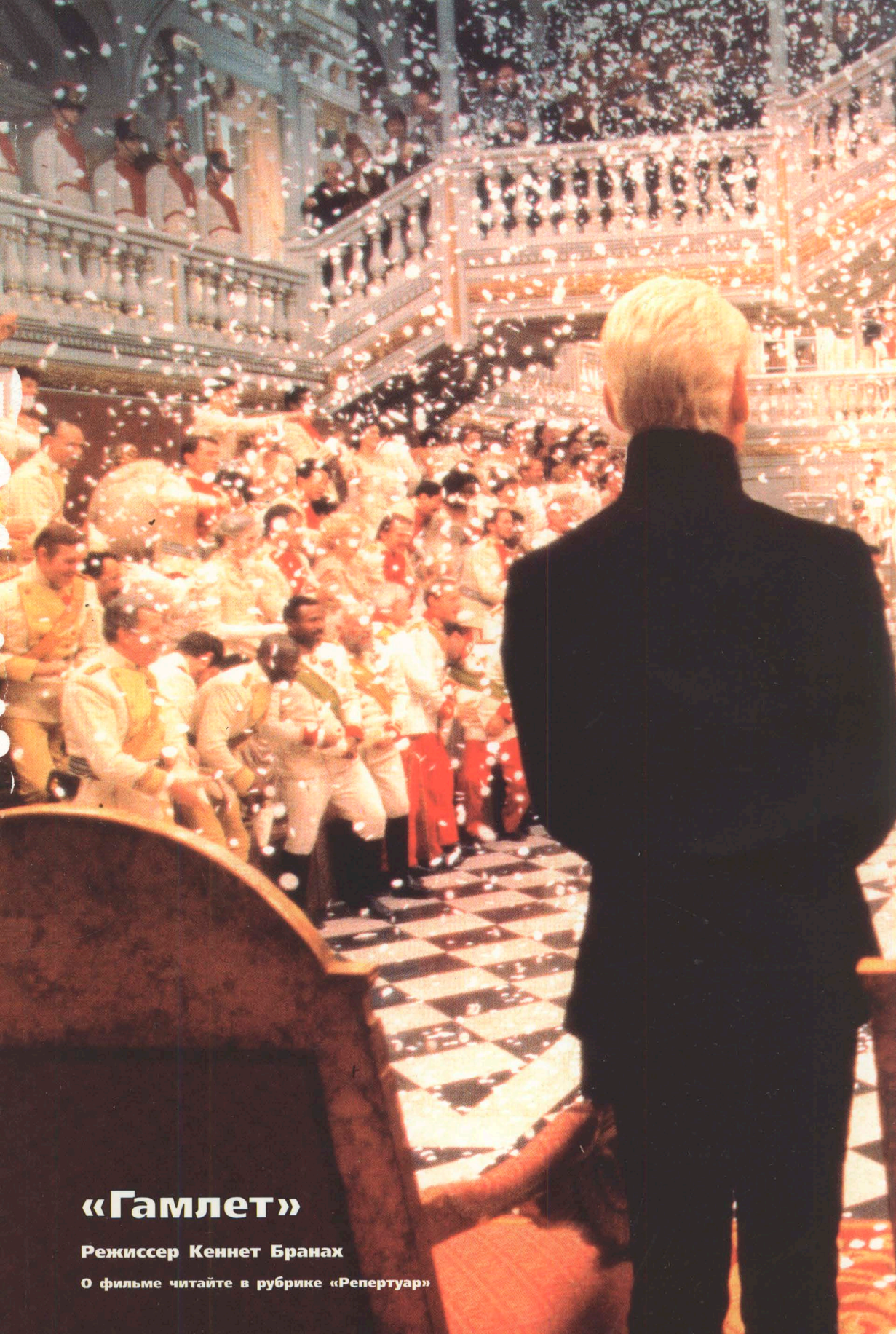
Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10 92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок 151-3779
Журнал также можно приобрести в Киноцентре (ул. Дружинниковская, 15), в Союзе кинематографистов (ул Васильевская, 13), в книжном магазине «Ad Marginem» (1-й Новокузнецкий пер , 5/7, т. 951-9360), а также в киосках «Роспечати»

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961 **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet.ru

© Журнал «Искусство кино», 1998



«Гамлет»

Режиссер Кеннет Бранах

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Журнал «Сеанс», один из известнейших культурных журналов страны, попал в беду. В ночь с 16 на 17 февраля в редакции случился пожар. В огне погибла значительная часть имущества, уникальный архив, собранный за десять лет существования журнала. Уничтожены материалы к первой энциклопедии новейшей истории российского кино, над которой редакция работала последний год.

Все эти годы «Сеанс» существовал только благодаря поддержке Госкино России, киностудии «Ленфильм» и благотворительных фондов. Не являясь коммерческим изданием, «Сеанс» не в состоянии в одиночку справиться с этой бедой.

«Сеанс» уже внес заметный вклад в современную отечественную культуру. Мы обращаемся за помощью ко всем, кто может содействовать его возрождению.

Контактные телефоны:
(812) 230-3496
(812) 311-7718
Факс (812) 314-5240

Вадим Абдрашитов, кинорежиссер
Алексей Балабанов, кинорежиссер
Петр Вайль, писатель
Алексей Герман, кинорежиссер
Алла Демидова, актриса
Светлана Кармалита, кинодраматург
Олег Ковалов, кинорежиссер
Виктор Кривулин, писатель
Сергей Маковецкий, актер
Кира Муратова, кинорежиссер
Валерий Попов, писатель
Александр Рогожкин, кинорежиссер
Евгений Сидихин, актер
Александр Сокуров, кинорежиссер
Константин Эрнст, продюсер

Редакция журнала «Искусство кино» в полном составе присоединяет к этому письму свой голос. Мы выражаем искреннее сочувствие нашим друзьям и коллегам из журнала «Сеанс» в связи с постигшим их бедствием. Уверены, что общими усилиями с его последствиями удастся справиться.